

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia moderna

Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

Tesi di dottorato

Ciclo XXII

Il vuoto e la bellezza

La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale

Candidato: Dott. Giorgio Sica

Tutore: Prof. Stefano Manferlotti

Cotutori: Proff. Silvia Disegni, Antonio Saccone



Napoli 2009

Indice

Introduzione

Parte Prima: il giapponismo in Europa e negli Stati Uniti

- 1.1. Ventagli e ninfee – il giapponismo in Francia
- 1.2. Gli artigiani del Liberty – il giapponismo in Inghilterra
- 1.3. Il belmondo di Via Condotti – il giapponismo in Italia
- 1.4. Entusiasmi yankee – il giapponismo negli Stati Uniti

Parte Seconda: La poesia giapponese ed il rinnovamento della poesia occidentale

- 2.1.1. The Poets' Club
- 2.1.2. Ezra Pound, o della sintesi
- 2.1.3. La rivoluzione imagista
- 2.1.4. Wallace Stevens, o dell'abiura
- 2.1.5. Dipingendo poesia: E. E. Cummings

- 2.2.1. I pionieri della Diana
- 2.2.2. Ungaretti, o del grande rifiuto
- 2.2.3. Allegro cantabile – Saba e Penna

- 2.3.1. Il ventaglio di Mallarmé
- 2.3.2. Lezioni di stile – Paul Éluard e l'haiku francese
- 2.3.3. Magnificat – Paul Claudel
- 2.3.4. Una rosa per Rilke

Conclusioni

Introduzione

Quando, una mattina del luglio del 1853, le navi del commodoro americano Matthew Perry attraccarono nella baia di Edo, il Giappone uscì improvvisamente da uno stato d'isolamento pressoché totale iniziato oltre due secoli prima.

L'isola che per secoli era rimasta avvolta nel mistero, il *Cipangu* di Marco Polo dove «le gente sono bianche, di bella maniera e belli» e dove sorgeva «lo palasgio del signore de l'isola...coperto d'oro come si coprono di quae di piombo le chiese»¹ iniziò finalmente a svelare i propri segreti all'Occidente. Una prima, timida apertura era già avvenuta nella seconda metà del XVI secolo, grazie ai portoghesi che nel 1543 furono i primi europei ad approdare sulle coste del Sol Levante. Nei decenni successivi i contatti più intensi con il popolo giapponese si ebbero, però, soprattutto ad opera di missionari portoghesi, italiani e spagnoli che tentarono di organizzare l'esigua comunità cristiana locale. In una situazione di crescente ostilità da parte delle autorità, i missionari, soprattutto gesuiti, riuscirono a convertire anche un numero piuttosto significativo di membri dell'antica nobiltà in decadenza. Dalle loro lettere conosciamo la prima impressione che l'incontro col popolo del Sol Levante causò nell'animo degli europei. Sono racconti in cui emerge un'ammirazione sincera per certe virtù dei giapponesi, quali la lealtà e il senso del dovere, l'abilità artigiana e la velocità nell'apprendere, il coraggio e l'amore per la famiglia. Nel 1577 un gesuita scriveva che in confronto ad essi, se si eccettua il privilegio della Fede, eravamo noi europei ad essere “barbarissimi” e che dai giapponesi c'era molto da imparare².

Ma questa fase di scambio non durò a lungo. In seguito all'intensificarsi della pressione commerciale da parte degli europei, e soprattutto a causa dei ripetuti tentativi di evangelizzazione che arrivarono a scuotere gli equilibri interni del paese, un editto shogunale del 1637 – promulgato dalla famiglia Tokugawa, unica effettiva detentrica del potere sotto la simbolica autorità

¹ Polo, M., *Milione*, a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di G. R. Cardona, Milano, Adelphi, 1982², cap.155, pp. 234-235.

² “It must be understood that these people are in no sense barbarous. Excluding the advantage of religion, we ourselves in comparison with them are most barbarous (*siamo barbarissimi*). I learn something every day from the Japanese and I am sure that in the whole universe there is no people so well gifted in nature”. Cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton, Princeton University, 1958, p. 7.

dell'imperatore – proibì a qualunque cittadino dell'impero, pena la morte, l'uscita dall'isola ed a qualunque straniero l'entrata. Il cristianesimo, già perseguitato, fu formalmente proibito ed i missionari banditi. I pochi sacerdoti che continuarono a vagabondare nell'arcipelago in clandestinità furono quasi tutti catturati e costretti ad abiurare o condannati a morte³.

Solo ad un numero estremamente ristretto di occidentali fu concesso il permesso di continuare ad intrattenere rapporti commerciali, ma essi furono confinati nell'isoletta di Deshima, a poche braccia di mare dalle coste di Nagasaki.

Per oltre due secoli la situazione restò per gli stranieri immutata, mentre il governo della famiglia Tokugawa metteva fine, attraverso una dura repressione e la creazione di un sistema militarizzato di controllo capillare delle province, alla serie interminabile di guerre civili che avevano scosso l'arcipelago sin dalla fine dell'epoca Heian (794-1185). La capitale fu trasferita da Kyoto ad Edo (l'antico nome di Tokyo) ed in questo centro, allora un piccolo porto lontano dalle raffinatezze e dagli intrighi della corte imperiale, nacque una fiorente borghesia mercantile i cui costumi modificarono lentamente ma inesorabilmente la rigida morale che fino ad allora aveva contraddistinto la vita del popolo giapponese.

L'istruzione si diffuse, si moltiplicarono i libri e, con essi, i soggetti delle illustrazioni di cui erano spesso corredati. Si perfezionò a livelli mai prima raggiunti l'arte della xilografia che, come vedremo, darà all'Occidente la prima immagine del Giappone moderno e sarà al centro della formazione del fenomeno del *Japonisme*. Le stampe policrome rappresentarono il mondo e i valori di questa nuova borghesia che ricercava il piacere ed il divertimento: alla varietà dei colori impiegati da un pittore – in contrasto con le stilizzazioni in bianco e nero della pittura ad inchiostro – corrispose una straordinaria ricchezza di soggetti. I maestri del '700, in particolare, si dedicarono alla rappresentazione della vita dei teatri e delle movimentate notti di Edo, di Osaka e di Kyoto, con una libertà tale da attirare la censura shogunale. Era il segno inequivocabile che il paese, nonostante gli sforzi dell'oligarchia al potere per mantenerlo secluso dal resto del mondo, stava cambiando.

³ Ricordiamo che la tormentata storia dei missionari cattolici in Giappone è stata molto ben ricostruita da Shusaku Endo nel romanzo *Silenzio* (Milano, Rusconi, 1982).

Ma di questa metamorfosi gli europei, confinati nell'isola di Deshima, sapevano ancora poco o nulla. Le poche opere scritte dagli stranieri che da Nagasaki raccontavano agli occidentali dell'arcipelago proibito contribuivano a mantenere viva l'immagine di un paese che tuttavia poggiava su una crudele etica guerriera, in preda a strane superstizioni e dedito a culti animistici.

La lunga fase di isolamento amplificò, tuttavia, la curiosità verso questo popolo il cui enigma agli occhi degli europei e degli americani cresceva. Come pure cresceva la pressione commerciale e militare affinché il Giappone, volente o nolente, si adeguasse al nuovo sistema socio-economico che l'Occidente andava imponendo nel continente asiatico .

Così nel 1853, oltre due secoli dopo la proclamazione formale dell'interdizione agli stranieri, l'oligarchia nipponica fu costretta a piegarsi alla prepotenza degli americani e al fascino delle loro “navi nere”.

Il popolo giapponese si aprì, così, a un rapido e lacerante processo di ammodernamento destinato a creare, secondo il motto dell'età Meiji “un paese ricco ed un esercito forte (in giapponese: *fukoku kyohei*)⁴. E il mondo occidentale si trovò a scoprire l'ultima delle grandi tradizioni culturali che gli erano estranee, quella dei “low-lying, endless, unknown Archipelagoes, and impenetrable Japans.”⁵, l'isola che più di ogni altra era rimasta isola nella fantasia di scrittori e viaggiatori di altri paesi⁶.

Il Giappone penetrerà rapidamente nelle coscienze europee, soprattutto, se non esclusivamente, attraverso l'arte. La celebre scoperta e diffusione da parte dell'incisore e ceramista francese Felix Braquemond di uno dei quindici volumi dei *Manga* (Schizzi) di Hokusai, sfiorati in un primo tempo presso il suo stampatore Delatre a Parigi nel 1856, e recuperati con successo l'anno seguente

⁴ Per una storia del Giappone si veda *The Cambridge History of Japan*, VI voll., Cambridge, Cambridge University Press, 1991, oppure, in italiano, Rischauer, E. O., *Storia del Giappone dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1990.

⁵ Così Herman Melville descrive i mari remoti in cui vive la sua Moby Dick. Vedi Melville, H., *Moby Dick; or the Whale*, New York, Harpers and Brothers, 1851; rep.: Melville, H., *Moby-Dick, or The Whale*. Northwestern-Newberry Edition of the Writings of Herman Melville 6. Evanston, Ill.: Northwestern U. Press, 1988, chap. 111.

⁶ Ricordiamo, tra i celebri tentativi falliti di relazionarsi con il Giappone, i due attacchi dei mongoli del Gran Khan che, sedotto dai racconti di Polo, ordinò la conquista dell'arcipelago. Ma la conquista fallì, come pure fallirono i tentativi di Cristoforo Colombo, che, partito con a bordo una copia del *Milione*, credette, in base alle rotte descritte da Polo, di aver raggiunto il *Cipangu*. Sbarcò, invece, a Cuba.

presso lo xilografo Laveille, darà vita a un movimento estetico destinato nel giro di pochi decenni a influenzare profondamente le dinamiche dell'arte e dello stesso pensiero occidentale.

Japonisme fu chiamato dal critico francese Philippe Burty questo singolare fenomeno che ai suoi albori coinvolse un gruppo piuttosto omogeneo di pittori, incisori, artisti decorativi e critici d'arte accomunati dal desiderio di rinnovare i canoni estetici tradizionali.

Nel *Japonisme* questa aspirazione si fuse in maniera complessa con un impulso verso una nuova spiritualità e a nostalgie di passati esotismi, generando un entusiasmo del tutto particolare che presto contagiò il mondo delle lettere. In pochi anni, i più importanti nomi della pittura e della letteratura francesi risulteranno coinvolti nel movimento che, da Parigi, si diffonderà presto nell'intero Occidente, diventando una componente primaria del gusto ed estendendo la sua influenza in qualunque settore delle arti plastiche e decorative.

A questo primo incontro con l'arte del Sol Levante – e strettamente collegato ad esso – seguirà quello con l'*haiku* e con il *tanka*, i due metri principali della sua poesia⁷. Anche in questo caso, come vedremo dettagliatamente nella seconda parte del nostro lavoro, il Giappone contribuirà in maniera molto accentuata al rinnovamento dei correnti canoni occidentali. La rapidità del processo di assorbimento di elementi formali e tematici propri della poesia giapponese e la profondità dell'impatto su molti dei poeti europei e statunitensi più sensibili saranno, infatti, impressionanti.

Nel 1860, per celebrare l'arrivo della prima missione diplomatica giapponese negli Stati Uniti, Walt Whitman poteva ancora scrivere:

*Over sea, hither from Nipon,
Courteous princes of Asia, swart cheek'd princes
First comers, guests, two-sworded princes...*

⁷ Ricordiamo che *haiku* e *tanka* (originariamente detto anche *waka*) sono i due metri maggiori della poesia giapponese. Il *tanka*, presente fin dalle origini, consta di trentuno sillabe (in cinque misure, rispettivamente di 5-7-5-7-7 sillabe). L'*haiku* (lett.: poesia del viandante) è formato da sole 17 sillabe (in tre misure di 5-7-5); si evolse secondo una complessa serie di passaggi dal *renga*, poesia in alternanza di voci. Si affermò, a partire dalla seconda metà del 1600, come metro principe della poesia nipponica, grazie all'opera di Matsuo Bashō (sull'argomento si tornerà nel corso dell'*Introduzione*).

*Lesson-giving princes...*⁸

Circa cinquant'anni dopo Ezra Pound scriverà *In the Station of the Metro*, forse il più celebre *haiku* della poesia occidentale, ed inizierà a tradurre dai quaderni di appunti di Ernest Francisco Fenollosa i drammi del teatro *Nō*, che tanto colpiranno W.B. Yeats.⁹

Tutto il decennio tra il 1910 e il 1920, sarà particolarmente ricco di opere che testimoniano della maturata acquisizione di tecniche poetiche e di 'sensibilità' giapponese. Lo stesso Pound pubblicherà l'antologia *Des Imagiste* – con poesie, tra gli altri di Joyce, W. C. Williams e Hilda Doolittle, meglio nota come H. D. –; sulla rivista napoletana *La Diana* di Gherardo Marone appariranno le prime traduzioni italiane di liriche giapponesi, Wallace Stevens darà alle stampe *Harmonium*, Ungaretti *Il porto sepolto*, e la *Nouvelle Revue Française* dedicherà un numero intero all'*haiku*, consacrando a un pubblico più vasto la forma poetica nazionale del Giappone. Tra i tanti, anche Rilke, Cummings, Éluard, Claudel, e gli italiani Govoni, Saba e Penna risentiranno in forme diverse dell'influsso della poesia giapponese.

Credo sia importante sottolineare il legame che unisce questi due momenti. Si tratta, infatti, di due fenomeni assolutamente connessi tra loro, che derivano dalla medesima matrice. Non si può comprendere a pieno la fondamentale evoluzione della 'sensibilità estetica' avvenuta in Occidente tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo se non si collegano fra loro il cosiddetto *japonisme*¹⁰ e la scoperta della poesia classica giapponese.

⁸ Da "A Broadway Pageant", in Whitman, W., *Leaves of Grass*, Philadelphia, D. McKay, 1891-1892, p. 193.

⁹ Cf. *Certain noble plays of Japan: from the manuscript of E. Fenollosa*, chosen and finished by E. Pound with an introduction by W. B. Yeats, Dundrum, The Cuala Press, 1916. Il libro è frutto dell'amicizia tra il già maturo maestro irlandese ed il giovane Pound, che trascorsero insieme diversi periodi nel casolare di *Stone Cottage* nel Sussex, dedicandosi in particolare allo studio della poesia giapponese e del teatro *Nō*.

¹⁰ Sul *Japonisme*, percepito da critici e artisti contemporanei come un fenomeno di primaria importanza, dopo decenni di scarsa attenzione, sono stati dedicati nella seconda metà del secolo scorso ottimi studi. Si vedano almeno: Thirion, Y., *L'Influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Thèse de l'Ecole du Louvre, Paris, 1947; Whitford, F., *Japanese Prints and Western Painters*, New York, Mac Millan, 1977; Wichmann, S., *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Fabbri, 1989; Arzeni, F., *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987.

Il giapponismo, e il conseguente decisivo sviluppo della pittura impressionista e post-impressionista, in un certo modo preparano le menti dei poeti occidentali a ricevere l'*haiku*. E l'*haiku* contribuirà, a sua volta, allo sviluppo di una nuova estetica, di un nuovo modo da parte del poeta di considerare il mondo e la funzione stessa della poesia.

Prima di analizzare il fenomeno della diffusione della poesia giapponese in Occidente, tratterò quindi, in maniera necessariamente essenziale, le coordinate spazio-temporali che favorirono la ricezione del 'mondo Giappone'.

Se l'interesse verso il Giappone si era manifestato inizialmente sotto forma di un esotismo esteriore, di una moda non diversa dalle tante che avevano attraversato l'inquieto ambiente culturale parigino, dopo una prima fase volta a carpire i motivi ornamentali e decorativi più facilmente integrabili alla *koinè* estetica europea, la ricerca si approfondì.

La scoperta dell'arte giapponese coincise infatti – come ha ben segnalato Flavia Arzeni – con “un momento di crisi dei valori estetici e di ripensamento radicale circa la validità dei mezzi espressivi”¹¹ che investiva l'intero Occidente. E, come ogni cultura in un periodo di transizione, la cultura occidentale traduceva molto¹². Anche nel campo della arti visive, potremmo aggiungere. Nelle arti figurative Degas, Van Gogh, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, l'americano John La Farge¹³ e il tedesco Max Dauthendey¹⁴ compiranno un vero percorso iniziatico alla ricerca dei motivi più profondi dell'arte giapponese.

Pochi decenni dopo, in un analogo momento di crisi e stallo della poesia occidentale, gli Stati Uniti e l'Europa conosceranno la diffusione dell'*haiku* e del *tanka*. Novità, queste, di portata decisiva per lo sviluppo di una nuova

¹¹ Arzeni, F., *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 22. Il libro dell'Arzeni, ricco di informazioni sul clima culturale dell'epoca, è incentrato in particolare sulla ricezione dell'arte giapponese nel mondo germanico e mitteleuropeo.

¹² Sull'argomento si veda Evan-Zohar, I., “Polysystems Theory”, *Poetics Today*, I, 2 (Fall 1979), pp. 237-310.

¹³ Su John La Farge (Providence, Rhode Island, 1835-1910), personaggio fondamentale nella diffusione dell'arte giapponese negli Stati Uniti, ottimo pittore e profondo sperimentatore di tecniche orientali, amico dei fratelli De Goncourt e maestro di disegno del giovane Henry James, vedi Mariani, A., *L'esperienza giapponese di John La Farge*, in *L'esotismo nella letteratura Anglo-Americana*, a cura di E. Zolla, Napoli, Liguori, 1984, pp. 34-72.

¹⁴ Sul pittore e poeta tedesco Max Dauthendey (Würzburg, 1867 - Malang, Giava, 1918), vedi F. Arzeni, *L'immagine e il segno*, cit., pp. 85-107.

estetica e di un nuovo modo di concepire la poesia ed il ruolo del poeta. Novità di cui si deve innanzitutto ringraziare il pionieristico lavoro del già menzionato Ernest Francisco Fenollosa, sul quale ritornerò in seguito. Le sue geniali intuizioni nel campo della filologia e dell'arte estremorientale¹⁵, in ideale concerto con il talento e la versatilità di Pound e con l'elegante lavoro di divulgazione del suo discepolo giapponese Okakura Kakuzo, permisero un rapido salto qualitativo nella comprensione dei principi ispiratori dell'arte nipponica. Accanto al loro, non va dimenticato il contributo di altri innovatori meno noti, tra i quali un posto d'onore spetta al già ricordato Gherardo Marone.

Ma, prima di iniziare l'analisi di questo rinnovamento poetico e dei legami che lo collegano all'antecedente fenomeno del giapponismo, cercherò di sintetizzare alcuni tratti propri della poesia giapponese, evidenziando quelle peculiarità che attrassero – e che continuano ad attrarre – i poeti occidentali.

Una breve premessa è indispensabile: non ho la pretesa né l'intenzione di sviluppare, nelle pagine seguenti, un discorso esaustivo sulla poesia del Sol Levante né tanto meno, non avendone gli strumenti, di addentrarmi nelle molte questioni poste dalla lingua giapponese. Non solo: si tratta di un'impresa che altri hanno già affrontato in maniera egregia¹⁶. Questo studio è incentrato del resto sulla ricezione della poesia nipponica – e sul conseguente ampliamento

¹⁵ Il suo fondamentale *Epochs of Chinese and Japanese Art*, pubblicato postumo a Londra nel 1912, fu scritto tra il 1904 e il 1906. Fenollosa fu il primo a inserire, per l'Occidente, nel giusto contesto storico le opere d'arte cinesi e giapponesi, ed a sottolineare la relazione continua e reciproca tra l'arte dei due paesi.

¹⁶ Sulla letteratura giapponese, e sulla poesia in particolare, si vedano in inglese: Henderson, H. G., *The Bamboo Broom. An Introduction to Japanese Haiku*, Kobe, J. L. Thompson, 1933; Keene, D., *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, London, J. Murray, 1953; Keene, D., *Anthology of Japanese Literature*, New York, Tuttle, 1955; Yasuda, K., *The Japanese Haiku*, Vermont & Tokyo, Rutland, 1957; Blyth, R. H., *A History of Haiku*, II voll., Tokyo, Hokuseido, 1963-64; Blyth, R. H., *Haiku*, IV voll., Tokyo, Hokuseido, 1970.

In francese: Revon, M., *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Delagrave, 1910 (1919); Renondeau, M., *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris, Gallimard, 1973; *Anthologie de la poésie japonaise contemporaine*, Paris, Gallimard, 1986.

In italiano: Arcangeli, P., *Letteratura e cretostomia giapponese*, Milano, Hoepli, 1915 (ristampa anastatica: Milano, 1990); *Poesie giapponesi*, a cura di G. Marone e H. Shimoi, Napoli, Ricciardi, 1917 (poi ristampate nella veste definitiva con il titolo *Lirici giapponesi scelti e tradotti da Gherardo Marone e Harukichi Shimoi*, Carabba, Lanciano, 1927); Muccioli, M., *La letteratura giapponese*, Firenze, Sansoni, 1969; Kato, S., *Storia della letteratura giapponese*, II voll., Marsilio, Venezia (I vol. 1987, II vol. 1989); *Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, a cura di P. Lagazzi e M. Riccò, Milano, Rizzoli, 1986.

degli orizzonti tematici ed espressivi della poesia occidentale – in un periodo in cui la conoscenza della lingua giapponese era privilegio di una cerchia estremamente ristretta di eruditi e viaggiatori. Nessuno dei poeti che analizzerò – ad eccezione di Claudel, che fu ambasciatore a Tokyo, e di Pound, che studiò per anni l'ideogramma – ebbe una conoscenza diretta del Giappone o della lingua giapponese. Si tratta di un dato in cui è possibile scorgere un ulteriore segno dell'intensità che ebbe la diffusione della poesia del Sol Levante. Seppure presentati al pubblico occidentale in un numero limitato di traduzioni di qualità non sempre eccelsa, l'*haiku* e il *tanka* riuscirono ad attrarre ugualmente un vasto numero di lettori illustri, molti dei quali lo o a modello delle proprie composizioni.

Era stata, del resto, proprio l'assenza di traduzioni, dovuta in primo luogo all'isolamento geografico e, in seguito, a quello culturale in cui il Giappone si era chiuso durante l'epoca Tokugawa, a negare a lungo alla sua poesia il meritato riconoscimento in Occidente.

Nonostante le fantastiche descrizioni Marco Polo e le interessanti corrispondenze dei gesuiti, fino alla seconda metà del XIX secolo erano ben pochi gli occidentali capaci di distinguere tra Cina e Giappone, tanto che la letteratura nipponica fu a lungo superficialmente considerata un'appendice di quella del Celeste Impero. Memori di questo storico malinteso, possiamo iniziare a familiarizzarci con la letteratura del Sol Levante proprio sottolineando le similarità e le differenze esistenti tra la poesia giapponese e quella cinese. Oltre ad evidenziare l'autonomia della prima nei riguardi del venerando modello, questo procedimento sarà utile nell'evitare confusioni quando, nello svolgersi del discorso, mi riferirò ad entrambi i contesti.

Nella formazione della civilizzazione giapponese, la Cina giocò un ruolo fondamentale. I primi contatti con la lingua e la scrittura cinese avvennero nel III sec. d.C.. Tra la fine del IV sec. e l'inizio del V, vi erano attivi scambi tra i due paesi, spesso con l'intermediazione dei coreani, utilizzati quali ambasciatori dell'Imperatore Celeste in Giappone. Nei due secoli seguenti gli scambi si intensificarono tanto che, sul finire del VII sec., i cinesi si decisero a guidare senza altre mediazioni il processo di adattamento di alcune proprie forme sociali e culturali.

Il modello cinese risultò così decisivo nel campo dell'organizzazione statale

centralizzata, nella scrittura e nella diffusione del Buddhismo.

Il Buddhismo, giunto dall'India nel V sec. d. C. nella persona del mitico patriarca indiano Bodhidharma¹⁷, era stato fecondato in Cina dal contatto con la spiritualità taoista. Si era arricchito, inoltre, del senso pratico che caratterizzava (e continua a caratterizzare) il popolo cinese, meno incline di quello indiano alla speculazione e più portato alle realizzazioni concrete. Questo ramo del

¹⁷ Bodhidharma è riconosciuto come colui che portò il Buddhismo Zen in Cina e fu il Primo Patriarca del lignaggio Zen cinese. Nonostante le diverse agiografie che si susseguirono nel corso dei secoli, sulla sua figura possediamo una sola testimonianza contemporanea della sua esistenza: negli *Annali dei Monasteri di Loyang*, scritti nel 557, è attestata la presenza di Bodhidharma, indicato come "un persiano dagli occhi blu sui 150 anni di età" che praticava la recitazione del nome del Buddha e che aveva espresso parole di elogio per alcuni templi cinesi da lui visitati.

Secondo la tradizione più accreditata, Bodhidharma nacque nel 483 d. C. in India, nei pressi di Madras, da una nobile famiglia di casta bramini. Monaco buddhista, ricevette dal suo maestro la "trasmissione della Mente" (metodo con cui, ancora oggi, nello zen un maestro designa il proprio successore) e fu nominato 28esimo patriarca del lignaggio del Buddha Shakyamuni. Nel 520 Bodhidharma si spostò a Kuang (Canton), in Cina, dove fu accolto alla corte dell'imperatore con il quale ebbe un leggendario colloquio: l'imperatore, dopo avergli raccontato le iniziative prese per promuovere la pratica del buddhismo, gli chiese quali meriti egli si fosse guadagnato con la sua condotta; Bodhidharma rispose: "Nessun merito". Questa risposta sconvolse talmente le idee che l'imperatore si era fatto sul buddhismo, che chiese ancora: "Ma allora, qual è il principio della santa dottrina?". Bodhidharma rispose: "È semplicemente il vuoto: niente di sacro". "Chi sei dunque tu, disse l'imperatore, che mi stai dinanzi?". "Non lo so". Dopo aver sconcertato il monarca, Bodhidharma si recò in un monastero presso Luoyang, dove trascorse nove anni in meditazione, fissando un muro. Qui avvenne un secondo leggendario incontro: il patriarca fu avvicinato da Hui-ko, il monaco che gli sarebbe dovuto succedere nella linea patriarcale. Hui-ko chiese ripetutamente a Bodhidharma di istruirlo, ma ricevette sempre un rifiuto. Cionondimeno continuò ostinatamente a sedere in meditazione nella neve, fuori della grotta dove Bodhidharma fissava la parete, deciso ad aspettare fino a quando il maestro avrebbe ceduto. Alla fine, preso dalla disperazione, si tagliò il braccio sinistro e glielo presentò come segno della sua angosciata sincerità. Solo allora Bodhidharma gli chiese che cosa volesse. "Non ho la pace della mente" rispose Hui-ko. "Ti prego, rasserena la mia mente". "Portami la tua mente qui, dinanzi a me" rispose Bodhidharma, "e io la pacificherò". "Ma quando cerco la mia mente", disse Hui-ko, "non riesco a trovarla". "Ecco!", gridò allora Bodhidharma, "Ho pacificato la tua mente!".

La tradizione zen rappresenta Bodhidharma in innumerevoli dipinti. È raffigurato di solito come una persona di corporatura massiccia, dall'aspetto severo, con una folta barba. Particolare rilievo è dato al suo sguardo, allucinato e penetrante. In vari racconti zen emerge il suo carattere fiero e la sua determinazione. Una leggenda narra che una volta egli si addormentò durante la meditazione: se ne infuriò al punto che si recise le palpebre; queste, cadendo in terra, germogliarono nella prima pianta di tè. Da quel tempo il tè ha fornito ai monaci zen una protezione contro il sonno.

Un'altra leggenda narra che Bodhidharma (in giapponese Daruma) sedette così a lungo in meditazione che gli si staccarono le gambe. Di qui il simbolismo di certe bambole giapponesi

buddhismo, denominato *chán*¹⁸ in Cina, fu quello che si diffuse maggiormente nell'arcipelago nipponico con il nome di zen, contribuendo in maniera determinante alla formazione dell'identità culturale giapponese. Una cultura che, come detto, decise di assumere la scrittura ideografica cinese. Si ritiene che l'introduzione della scrittura ideografica in Giappone sia avvenuta nel corso del V secolo d.C. La tradizione vuole che fosse uno studioso coreano di nome Wani a diffondere nell'arcipelago la conoscenza degli ideogrammi. Le più antiche scritture giapponesi su spade e specchi risalgono a questo periodo, mentre le prime opere di carattere storico scritte in Giappone di cui abbiamo notizia risalgono all'VIII secolo: precisamente, al 712 il *Kojiki* (Memorie degli Antichi Eventi) e al 720 il *Nihongi* o *Nihonshoki* (Annali del Giappone).

I caratteri cinesi furono integrati nella lingua giapponese secondo un complesso sistema ideato allo scopo di compensare le drastiche differenze tra le due lingue e, specialmente, tra i due sistemi fonetici. Queste incongruenze portarono presto alla creazione di un alfabeto sillabico che permise la traslitterazione dei fonemi autoctoni estranei alla lingua cinese.

Accomunati ai cinesi dalla medesima scrittura, i letterati giapponesi riservarono sempre un enorme rispetto al patrimonio letterario del “Paese d'oltremare”¹⁹. L'imitazione di stili e generi letterari cinesi fu, soprattutto agli inizi, un fenomeno diffuso. Fino quasi ai giorni nostri, qualsiasi poeta giapponese era in grado di scrivere poesie in cinese.

Ma, nonostante questa importante eredità, i poeti giapponesi, così come i

dette, appunto, Daruma, che rappresentano Bodhidharma con un corpo rotondo e senza gambe, che ritorna sempre ritto ogni volta che lo si spinge giù. Una poesia popolare giapponese dice della bambola Daruma:

Jinsei nana korobi ya oki (Così è la vita: sette volte giù, otto volte su).

“Perché Bodhidharma è venuto dall'Occidente?” è uno dei *koan* più famosi dello zen, una di quelle domande che il maestro affida alla meditazione del discepolo come una spada per tagliare il pensiero dualistico. Sulla figura di Bodhidharma si vedano: Broughton, J. L., *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*, Berkeley, University of California, 1999; Faure, C., *Le traité de Bodhidharma: Première anthologie du bouddhisme Chan*, Paris, Le Mail, 1986.

¹⁸ Il Buddhismo Chán rappresenta un insieme di scuole, dottrine e lignaggi del Buddhismo cinese che fan no riferimento alla figura di Bodhidharma, il leggendario monaco indiano tradizionalmente ritenuto il suo fondatore. Questo buddhismo, sorto probabilmente alla fine del VI secolo in Cina è tutt'oggi praticato in questo paese, con particolare riguardo ai lignaggi presenti a Hong Kong e a Taiwan da lì trasferiti anche in Occidente. Dal Buddhismo Chán derivano le tradizioni dello Zen giapponese del Sòn coreano e del *Thiền* vietnamita.

¹⁹ Così la Cina veniva chiamata anticamente in Giappone.

loro connazionali attivi in ogni ramo del pensiero e dell'arte, filtrarono il modello cinese attraverso le specificità del proprio temperamento, rifiutando una passiva accettazione dei canoni che venivano dalla Cina. L'unicità della poesia nazionale era, del resto, pressoché inevitabile, vista, in primo luogo, la sostanziale differenza tra le due lingue.

Il cinese è una lingua monosillabica che ha accenti musicali per distinguere le molte sillabe identiche ed è caratterizzato da un vastissimo numero di suoni. Il giapponese è, invece, lingua polisillabica, priva di accenti e di toni; i suoi suoni, di numero ben inferiore a quelli costituenti l'alfabeto cinese, appaiono simili, almeno superficialmente, a quello dell'italiano. Inoltre la poesia cinese generalmente ha rime e si basa su una complessa rete di toni, mentre nella poesia giapponese si preferisce evitare la rima e le regole prosodiche si riducono al conteggio delle sillabe. In particolare, nel corso dei secoli si affermò la tendenza ad alternare versi di 5 e 7 sillabe. Questa alternanza, che andrà a costituire la struttura del *waka* o *tanka* e dell'*haiku*, si riscontra in molteplici tipi di composizione letteraria, quasi costituisse, come annota Donald Keene nel suo studio della letteratura giapponese, “the basic rhythm of the language”²⁰.

Un'altra peculiarità della lingua nipponica – e che, come vedremo, svolge un ruolo decisivo nell'economia verbale dell'*haiku* – è la polisemia delle parole, che ha da sempre affascinato gli scrittori del Sol Levante e ha reso ardua la vita di qualsiasi traduttore occidentale. Questa polisemia può essere riassunta in un elemento caratteristico della poesia giapponese, la *kakekotoba* o “parola-perno”, la cui funzione è legare due immagini diverse passando da un significato all'altro. La *kakekotoba* permette il condensarsi di una serie di immagini in uno spazio minimo, allargando i significati plurimi delle parole attraverso una sorta di “bisticcio”. Se a ciò aggiungiamo che un grande numero di parole sono omofone o presentano suoni molto simili, si può immaginare la quantità e la complessità dei possibili giochi verbali che il giapponese offre a uno scrittore.

Riporto, per darne un'idea, un esempio analizzato da Keene, che illustra in maniera brillante questa densità semantica. Sono versi tratti dallo *Shin Kokinshu* (*Il nuovo Kokinshu*), una delle antologie più importanti della letteratura nipponica (1205 d. C.):

²⁰ Keene, D., *Japanese Literature*, cit., p. 3.

*Kie wabinu, utsurou hito no, ahi no iro ni,
mi wo kogarashi no, mori no shita tsuyu.*

Questi versi si prestano a due interpretazioni quasi completamente diverse. La prima, inquadrata in un'ottica più personale, potrebbe suonare così: "Sadly I long for death. My heart tormented to see how the incostant one is weary of me, I am weak as the forest dew"²¹. Ma, interpretando i suoni nel loro altro significato, il risultato è: "See how it melts away, that dew in the wind-swept forest, where the autumn colours are changing!"²².

Keene osserva che nessuna delle due traduzioni è veramente fedele, poiché il poeta continua a spostarsi con la mente e col linguaggio dall'uno all'altro ordine di immagini: la rugiada che presto sarà spazzata via dal vento autunnale si fonde e diventa una cosa sola con la donna abbandonata dall'amante incostante, la quale desidera scomparire nello stesso vento che porta con sé la rugiada.

Bisogna precisare che non si tratta di una semplice metafora, perché la rugiada, nella seconda traduzione compiuta dallo studioso inglese, è adoperata nel suo significato di fenomeno naturale. Un lettore raffinato avrebbe, del resto, accolto e capito entrambe le interpretazioni nel medesimo momento, lasciando alla poesia la possibilità di svilupparsi in cerchi concentrici di significato, ognuno completo in sé e vincolato, nel contempo, all'altro.

Un effetto di tale suggestione è possibile solo grazie alla varietà dei giochi verbali che la lingua giapponese può offrire. Con la sua mancanza di generi, declinazioni e coniugazioni, il giapponese è di certo una delle lingue più inafferrabili e suggestive del mondo. Una lingua che pare essersi adattata perfettamente al carattere e al gusto del popolo che l'ha modellata e che ne è stato modellato in una serie di infinite possibilità espressive.

Questa suggestività non è, infatti, prerogativa esclusiva della poesia, ma è uno dei segreti dell'intera arte giapponese. D. T. Suzuki, uno dei massimi divulgatori dello zen e della cultura giapponese in Occidente²³, lo afferma

²¹ *Ibidem*, p. 6.

²² *Ibidem*.

²³ Daisetsu Teitaro Suzuki (鈴木 大拙 *Suzuki Daisetsu*, 1870-1966) è stato uno dei più prolifici saggisti e divulgatori del buddhismo giapponese e della filosofia orientale in

esplicitamente:

*“In any event, Japanese artists, more or less influenced by the way of zen, tend to use the fewest words or strokes of the brush to express their feelings. When feelings are too fully expressed, no room is left for the unknown, and from this unknown starts the Japanese arts.”*²⁴

Questo costante rispetto dello “spazio lasciato per lo sconosciuto” è uno dei tratti più affascinanti di un'estetica dove il non detto ha un valore spesso maggiore di ciò che è possibile esplicitare. Nella poesia questa intuizione si concretizza in frasi che svaporano in fili di fumo, in parole che preferiscono alludere piuttosto che indicare.

Nell'*haiku*, in particolare, questa tendenza è ben riassunta dal cosiddetto *kireji*, letteralmente “parola che taglia”, anche se non di vere e proprie parole si tratta. Potremmo definire il *kireji* come l'uso di parole prive di un vero e proprio significato, una sorta di connettivi utilizzati dal poeta per creare una sospensione, una pausa o un'esclamazione finale. Parole come *kana*, *kamo*, *ya* introducono una pausa non solo a livello metrico, ma anche a livello di dinamica delle immagini.

Leggiamo per esemplificare due celebri *haiku* di Bashō:

<i>fuyugare ya</i>	Inverno desolato -
<i>yo wa hito-iro ni</i>	nel mondo d'un solo colore
<i>kaze no oto</i>	il suono del vento ²⁵

Nel primo verso la desolazione dell'inverno, resa mirabilmente dalla parola composta *fuyugare* (che fonde *fuyu* (inverno) con *kare*, termine indicante la desolazione e il languore) viene amplificata dalla sillaba *ya* che da un lato

Occidente. Allievo del rinomato maestro zen Soyen Shaku, lo accompagnò come interprete nel 1893 a Chicago all'incontro inaugurale del *World Parliament of Religions*. Fu il primo di una lunga serie di viaggi e conferenze in cui Suzuki espone al pubblico europeo ed americano i principi del Buddhismo e i valori della civiltà giapponese. Professore all'università Otani di Kyoto, insegnò in varie università americane (per esempio, alla Columbia University dal 1952 al 1957) e tradusse numerosi testi in inglese dal sanscrito, dal cinese e dal giapponese.

²⁴ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, New York, Pantheon, 1959, p. 257.

²⁵ Ne *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 108

intensifica la sensazione di assenza e di attesa e dall'altro prepara il lettore all'immagine seguente, a quel “mondo di un solo colore” percorso dal vento che resta una delle visioni più potenti della stagione invernale mai prodotte nella poesia di ogni tempo.

Leggiamo il secondo *haiku*:

ume ga ka ni
notto hi no deru
yamaji kana

Al profumo del pruno
sbuca improvviso il sole -
Sentiero tra i monti²⁶

In questo caso il *kireji* è posto come parola finale dell'*haiku*. *Kana* esprime la sorpresa e lo stupore del poeta che, percorrendo il sentiero di montagna, lo vive come un luogo magico in cui l'apparizione improvvisa del sole pare avvenire in virtù del profumo dei fiori di pruno; ma, nello stesso tempo, *kana* crea il senso di mistero, le infinite possibilità che questo sentiero comporta, separando l'immagine finale o, come ben annota Giangiorgio Pasqualotto nel suo commento a questo *haiku*, “spaziandola” dalle precedenti²⁷. In una certa maniera il *kireji* apre qui un nuovo *haiku*: il suo mistero segna al contempo la fine e l'inizio del componimento.

Questa poli-interpretabilità, che costituisce uno dei tratti precipui della poesia giapponese e dell'*haiku* in particolare, si attualizza, dunque, anche in virtù di questa precisa volontà di lasciare l'opera ‘aperta’; una scelta che del resto risponde alla necessità di ‘costringere’ la lingua ad esprimere, al di là di ogni ambiguità, percezioni di una tale sottigliezza da poter essere verbalizzate solo con il minor numero di segni possibile.

Il potenziale della lingua, per un poeta come per un critico giapponese, si realizza proprio in questa capacità di far dimenticare qualunque ambiguità verbale grazie al finale effetto di suggestione. Questo effetto permette, inoltre,

²⁶ *Ibidem*, p. 107.

²⁷ Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 109-11. Lo studio di Pasqualotto evidenzia la relazione costante tra il vuoto e varie forme artistiche cinesi e giapponesi. L'autore intende il vuoto quale “nucleo centrale del taoismo e del buddhismo chan e zen, dal quale sorge e si irradia l'energia che genera e sviluppa tali forme di esperienza estetica”. Il discorso prosegue evidenziando come “l'esperienza del vuoto (...) ottenibile solo mediante la pratica di un particolare tipo di *meditazione*” abbia formato la sensibilità estetica alla base di alcune espressioni artistiche squisitamente legate allo zen ed esclusive della civiltà giapponese. Le citazioni in nota sono estratte dalla *Introduzione*, p. XIII.

di evitare uno dei maggiori ‘peccati’ possibili che uno scrittore possa compiere, quello di voler dire troppo, essere troppo esplicito.

‘Dire’ scopertamente un'emozione o un sentimento equivale ad annullarne il vero pathos, significa sacrificarne l'essenza impalpabile che solo un linguaggio altrettanto impalpabile può provare ad esprimere.

Una vera immagine non ha bisogno di commento, una regola aurea di cui l'intera poesia occidentale del XX secolo farà tesoro, grazie, in primo luogo, alla mediazione di Pound e degli Imagisti; ma, per ora, è più opportuno proseguire il discorso sull'importanza della suggestione continuando ad affidarci direttamente alle parole dei maestri del Sol Levante.

Il drammaturgo Chikamatsu, il più celebre autore di teatro *bunraku* e da molti considerato lo Shakespeare giapponese, riassunse questo concetto verso il 1720, parlando dell'arte del teatro delle marionette ad un amico:

*“There are some who, believing that pathos is essential to a puppet play, make frequent use of such expressions as ‘it was touching’ in their writing, or who when chanting the lines do so in voices thick with tears. This is foreign to my style. I take pathos to be entirely a matter of restraint [...] When one says of something which is sad that is sad, one loses the implications, and in the end, even the impression of sadness is slight. It is essential that one not say of a thing that ‘it is sad’, but that it be sad of itself.”*²⁸

Sono parole straordinariamente simili a quelle che scriveranno, a distanza di quasi due secoli, un Ernest Francisco Fenollosa o un T. H. Hulme in saggi che risulteranno decisivi per il rinnovamento della poesia in lingua inglese. Keene fa notare come due secoli più tardi Ford Madox Ford, amico e mentore di Pound, “made the same discovery of Chikamatsu”²⁹ quando, nel presentare una *Imagist Anthology*, affermò che

*“it should be realized that poetry, as it were dynamically, is a matter of rendering, not comment. You must not say ‘I am so happy’; you must behave as if you were happy...”*³⁰

²⁸ Cit. in Keene, *Japanese Literature*, cit., p. 8.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ford, M. F., *Those Were the Days*, in *Imagist Anthology*, New York, Kraus, 1930, p. 19.

Del resto, alcuni anni prima di queste dichiarazioni di Ford, Ezra Pound aveva già apertamente lodato la poesia giapponese nel suo celebre articolo *Vorticism*:

“The Japanese have had the sense of exploration. They have understood the beauty of this sort of knowing. A Chinaman said long time ago that if a man can't say what he has to say in twelve lines he had better to keep quiet. The Japanese have evolved the still shorter form of the hokku.

‘The fallen blossom flies back to his branch:

A butterfly’.”³¹.

Ma queste affermazioni di Pound circa l'importanza dell'*haiku* saranno analizzate nella seconda parte di questo lavoro. Torniamo ora al discorso di iniziale, occupandoci di un tema fondamentale tanto per la poesia giapponese quanto per quella cinese, che ci permetterà di scorgere altre significative differenze tra queste due culture: il mondo dei fenomeni naturali.

In entrambe le tradizioni poetiche un posto assolutamente primario spetta alla natura, specie se comparato al posto che essa occupa nella poesia occidentale³². La maniera in cui il poeta si relaziona ad essa è decisamente diversa ed aiuta a comprendere un tratto peculiare della poesia del Sol Levante che, per la sua distanza dalla nostra tradizione, non ha mai smesso di affascinare i lettori e i poeti più sensibili.

Nell'evoluzione della poesia nipponica – specialmente grazie all'*haiku* – il legame tra uomo e natura diviene, infatti, spesso implicito e, grazie anche alla spiritualità zen di cui è intriso l'animo di numerosi *hai jin*³³, il poeta mira ad

³¹ Pound, E., *Vorticism*, in *The Fortnightly Review*, CII (1-9-1914); reprint in Pound, E., *Gaudier-Brzeska: A Memoir Including the Published Writings of the Sculptor and a Selection from His Letters*, New York, John Lane, 1916; rep.: New York, New Directions, 1961, p. 89.

³² Forse una tale enfasi sulla natura celebrata in sé stessa, non in relazione all'uomo e all'umano, è forse riscontrabile nella moderna poesia europea prima dell'incontro con il Giappone solo in alcuni romantici inglesi e nei trascendentalisti americani. Non è un caso, del resto, che lo spirito di alcune liriche di Wordsworth, ad esempio, sia stato a più riprese accostato dagli iamatologi anglosassoni allo spirito che anima la poesia del Sol levante ispirata dallo zen. D. T. Suzuki, da parte sua, ha sottolineato più volte nei suoi scritti l'atmosfera zen di molti passi di Thoreau e di Emerson. Sull'argomento si veda specialmente: Blyth, R. H., *Zen in English Literature and Oriental Classics*, Tokyo, Hokuseido, 1942 (reprint:1996).

³³ Ricordiamo che *hai jin* è la parola giapponese per indicare un poeta di *haiku*.

annullarsi nella registrazione del fenomeno naturale, colto nella sua istantanea irripetibilità. Così avviene, ad esempio, nel seguente *haiku* di Bashō:

<i>kumo no mine</i>	The peaks of clouds
<i>ikustusu kuzurete</i>	Have crumbled into fragments -
<i>itsuki no yama</i>	the moonlit mountain ³⁴

In questi versi nulla viene detto delle emozioni e, tanto meno, delle riflessioni del poeta che osserva l'apparizione della luna. Il piacere di completare la poesia è lasciato al lettore: l'*haiku* è un veicolo verso una serie di emozioni e sensazioni che il poeta non può né vuole in alcun modo guidare.

Anche nella poesia cinese la relazione dell'uomo con le molteplici espressioni della natura è un tema pressoché costante, ma queste ultime risultano spesso esplicitamente legate per analogia o per contrasto alle emozioni del poeta. Ne deriva una sorta di antropocentrismo che, con le dovute differenze, risulta più facilmente assimilabile alla sensibilità di un lettore europeo o americano³⁵.

Ad un'immagine come quella dell'*haiku* di Bashō un poeta cinese avrebbe probabilmente collegato un mutamento d'animo oppure un'azione sarebbe seguita o avrebbe preceduto il fenomeno naturale, come in questi splendidi versi di Po Chu-i:

³⁴ Cit. in Keene, D., *Japanese Literature*, cit., p. 29.

³⁵ Non mancano, ovviamente, le eccezioni: pensiamo, innanzitutto, alle quartine brevi, costituite da quattro versi di cinque caratteri ognuna, di cui maestro indiscusso fu Wang Wei (699-759). In questi componimenti, impregnati di echi taoisti e buddisti, il consueto movimento della poesia cinese che dalla natura conduce verso l'uomo è spesso invertito, e l'uomo finisce per farsi specchio della meraviglia della natura:

*D'autunno il monte accoglie
gli ultimi raggi:
voli d'uccello seguono
i primi stormi,
Bagliore di smeraldo
a tratti sparso s'accende.
La foschia della sera
non ha dove restare.*

La poesia citata è in Wang Wei e P'ei Ti, *Poesie del fiume Wang*, traduzioni dal cinese di M. Benedikter, Torino, Einaudi, 1956 (1996), p. 37.

Sera

*La tinta dell'acqua al crepuscolo è ancora bianca,
Le braci del tramonto nell'ombra si smorzano.
Il loto scosso dal vento è un ventaglio spezzato;
L'onda lunare che avanza, un filo di gemme.
Trillando i grilli si chiamano e si rispondono,
Le anitre mandarine dormono a coppie.
Lo schiavetto annuncia ripetutamente che è notte,
Ma i passi esitano sulla via del ritorno.³⁶*

La distanza dalla pura rappresentazione del fenomeno in un poeta occidentale sarebbe stata ancora maggiore, specialmente prima della diffusione dell'*haiku* (che ha sensibilmente bilanciato il precedente squilibrio uomo-natura nelle nostre maggiori tradizioni poetiche).

Come sottolinea brillantemente Keene, un poeta occidentale avrebbe sentito il bisogno di aggiungere una conclusione personale, una sorta di riflessione filosofica, come nel caso di D. H. Lawrence che così postillò la visione della luna che sorge:

*and we are sure
That beauty is a thing beyond the grave,
That perfect, bright experience never falls
To nothingness, and time will dim the moon
Sooner than our full consummation here
In this odd life will tarnish or pass away.³⁷*

Commentando questi versi tratti da *Moonrise* di Lawrence, Keene fa notare che “this is what no Japanese poet would say explicitly; either his poems suggests it, or it fails”³⁸; una conclusione del genere annullerebbe qualsiasi

³⁶ *Liriche Cinesi*, a cura di Giorgia Valensin, con prefazione di Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1943 (1994), p. 208.

³⁷ Keene, D., *Japanese Literature*, cit., p. 29.

³⁸ *Ibidem*.

effetto di suggestione, oltre che essere una scortese intromissione nella meditazione del lettore.

Ritornando all'*haiku* iniziale di Bashō, la differenza è evidente. La poesia del maestro giapponese è volutamente – ma forse sarebbe meglio dire: necessariamente – aperta a più di un'interpretazione e non ha bisogno di alcun commento che ne riveli la profondità filosofica.

Essenzialità e grazia – e qui per “grazia” intendo sia la grazia di espressione che il termine inteso nella sua accezione di mistico ricevere – sono le caratteristiche della sua poesia, come di tutta la migliore poesia giapponese. Una poesia che, sin dalle sue origini, si è tenuta lontana da qualsiasi eccesso nell'espressione del sentimento, anche in virtù di una costante aspirazione alla levità.

Perfino nelle imitazioni dirette dei classici cinesi, il poeta giapponese tende a soffondere qualsiasi emozione manifestata apertamente nell'originale in un alone di grazia, in base ad una connaturata tendenza al pudore. Questa ritrosia è dovuta anche a quello che i giapponesi chiamano *miyabi*: letteralmente, “topo di corte”, un'espressione che sottolinea il tono aristocratico della propria letteratura. A differenza del contesto cinese, infatti, dove sin dalle origini la letteratura popolare ebbe un ruolo di assoluto rilievo, la letteratura giapponese fu almeno fino ai secoli più vicini una letteratura essenzialmente aristocratica, codificata in codici di estrema raffinatezza. Questi codici costituiscono ancora oggi un serbatoio di immagini vive che, vista l'importanza della poesia per il popolo giapponese, si sono diffuse dall'ambiente cortese in ogni classe sociale.

Altra caratteristica di questa poesia di corte, che la differenzia dalla poesia cinese, è la preminenza del tema amoroso. Mentre in Cina buona parte di quella che noi consideriamo letteratura (il dramma, il romanzo, la poesia amorosa) era ritenuto inadeguato alla dignità di uno scrittore colto, in Giappone persino gli imperatori si dedicavano alla poesia d'amore.

Fu per ordine di un imperatore che, agli inizi dell'epoca Heian³⁹, si

³⁹ Il periodo Heian (平安時代, Heian jidai) è un'epoca della storia giapponese compresa tra l'VIII e il XII secolo (794-1185), che prende il nome dalla capitale del tempo, Heian-kyō, l'attuale Kyōto. Dal punto di vista culturale il periodo Heian costituisce una delle epoche di massimo splendore nella storia del Giappone: in termini molto generali si può dire che i due grandi filoni che costituivano la cultura giapponese del periodo Nara (la tradizione autoctona, popolare e privata, e la tradizione importata dalla Cina, ufficiale e dotta) iniziano a compenetrarsi, fondersi e adattarsi reciprocamente, gettando le basi per quella sintesi

iniziarono a raccogliere le migliori poesie del secolo al fine di costituire quella che diverrà una delle antologie poetiche più importanti della storia del Giappone, il *Kokin waka shu*, comunemente detto *Kokinshu*. Questa raccolta di versi costituirà per secoli una ispirazione, oltre che un serbatoio inesauribile di immagini, per qualsiasi letterato giapponese. Due prefazioni furono scritte per presentare l'antologia, una in cinese e l'altra in giapponese. Quest'ultima fu scritta da Ki no Tsurayuki, uno dei maggiori poeti e letterati del tempo, ed inizia in questo modo:

*“La poesia giapponese, avendo come seme il cuore umano, si realizza in migliaia di foglie di parole. La gente in questo mondo, poiché vive fra molti avvenimenti e azioni, esprime ciò che sta nel cuore affidandolo alle cose che vede o sente. Si ascolti la voce dell'usignolo che canta tra i fiori o della rana che dimora nell'acqua; chi, tra tutti gli esseri viventi, non compone poesie? La poesia, senza ricorrere alla forza, muove il cielo e la terra, commuove perfino gli invisibili spiriti e divinità, armonizza anche il rapporto tra l'uomo e la donna, pacifica pure l'anima del guerriero feroce.”*⁴⁰

In questa dichiarazione preliminare, che è considerata dalla critica una sorta di manifesto della poesia in lingua giapponese, sottesa alla veste retorica si percepisce il senso profondo della nobiltà accordata dal popolo del Sol Levante alla poesia; soprattutto, brilla quell'identità (volendo servirsi di un termine matematico) tra poesia e vita che è una delle manifestazioni più elevate della sensibilità giapponese. La poesia è così profondamente connaturata alla vita che tutti gli esseri viventi compongono (sono) poesia e la forza della poesia è tale da commuovere perfino “gli invisibili spiriti e divinità”.

Sono gli stessi dei, del resto, a mostrarsi per mezzo della poesia. Il *Kojiki*⁴¹ è il più antico libro giapponese di cui si abbia memoria ed è annoverato tra i testi sacri. Le storie che narra iniziano con l'emergere delle isole del Giappone

originalissima che costituirà la cultura giapponese fino ai nostri giorni. Nell'ambiente elitario della corte imperiale si verificò un notevole ingentilimento delle arti e dei costumi che portò ad alcuni dei massimi capolavori letterari della storia del Paese. Ricordiamo il *Kokin Waka Shu*, comunemente detto *Kokinshu*, la prima antologia di poesia in lingua giapponese compilata per ordine imperiale; e, tra le opere narrative, il *Genji Monogatari*, l'*Ise Monogatari* e il *Makura no Soshi*.

⁴⁰ *Kokinwakashu*, trad. it. a cura di I. Sagiya, Milano, Ariele, 2000, p. 38.

⁴¹ In italiano è apparsa di recente un'edizione integrale del *Kojiki*: *Kojiki. Racconto di antichi eventi*, a cura di P. Villani, Venezia, Marsilio, 2006.

dal caos primordiale; tra di esse, una delle più celebri racconta che la poesia nacque quando, al principio dei tempi, il dio Izanagi e la dea Izanami, dopo aver girato intorno a una grande colonna, si fermarono uno di fronte all'altra e, riconoscendosi, si comunicarono la propria meraviglia: “Oh, che bell'uomo ho visto! Oh, che dolce ragazza!”.

In questo primo scambio dialogico la leggerezza della superficie – che, come vedremo, è uno dei sigilli dell'estetica del Sol Levante – rimanda ad alcuni dei tratti radicati più profondamente nella concezione della poesia giapponese. Lo stupore generato dall'apparizione epifanica dell'Altro (il *Kami*, il divino) spinge all'inchino, ad una poesia che si esprime come meraviglia dell'incontro. Il passo dialogico, inoltre, sarà una costante della poesia nipponica. Dai *katauta*, le antiche cantilene possibilmente legate ai riti di fertilità antologizzate agli albori dell'epoca imperiale, fino al *renga*, la poesia composta da più autori a turno che si sviluppò tra il XV e il XVII secolo, la lirica giapponese si caratterizza come comunitaria, come un fatto sociale.

Questo si accompagna al senso di una creazione impersonale quasi che, al di là di ogni differenza di epoca o di rango, nella composizione di ogni singola poesia, nell'atto stesso di immettere qualcosa nell'universo condiviso del linguaggio, l'autore senta viva dentro di sé la propria intera tradizione.

Questa impersonalità si afferma largamente nelle antologie del periodo Heian, dove, al di là di pochi nomi celebri, gli autori dei *waka* o *tanka* sono non di rado anonimi o si firmano con il proprio grado a corte.

Nel *Kokinshu*, in particolare, si stabilì anche un vocabolario preciso, di circa duemila parole, che per i dieci secoli successivi divenne il parametro al di fuori dei cui confini uno scrittore di *waka* non poteva uscire. Oltre ad un vocabolario, in questa antologia si fissò per sempre nella civiltà giapponese un canone non dichiarato, dove il mondo dei sentimenti, delle passioni, della partecipazione della natura si compenetra col senso dell'impermanenza delle cose e degli esseri della tradizione buddhista.

Nel *Kokinshu* le stagioni favorite sono l'autunno e la primavera (ad esse sono dedicati due libri a testa mentre vi è un solo libro per l'estate e l'inverno) e gli aspetti delle stagioni più frequentemente versificati sono legati all'impermanenza e alla fugacità della bellezza: abbondano i componimenti sui fiori di ciliegio soffiati via dal vento o sulle rosse foglie d'acero che si staccano

dai rami.

Ancora oggi, a distanza di oltre mille anni, in una società che è diventata il simbolo stesso del progresso tecnologico e dell'alienazione nei rapporti interpersonali, milioni di giapponesi si riuniscono per festeggiare la fioritura dei ciliegi e degli aceri, sedendosi e brindando nei parchi e nei boschi che si vestono, in quei giorni, di sublime ed evanescente bellezza.

Mono no aware è l'espressione usata dai giapponesi per descrivere l'essenza della bellezza, bellezza che è sempre nel tempo e, dunque, soggetta alle sue leggi. *Mono no aware* – che resta una espressione intraducibile per la sua marcata polisemia – comprende in sé l'idea della bellezza e quella del dolore, insieme all'idea dello scorrere del tempo e al sentimento della compassione buddhista. Questo ideale convive con quello di *wabi-sabi*, un altro dei concetti, ma sarebbe meglio dire dei sentimenti, che costituiscono il cuore dell'estetica giapponese⁴². Come il *mono no aware*, il *wabi-sabi* deriva dalla visione buddhista dell'impermanenza: ogni cosa è soggetta alla legge della continua trasformazione, ed è dunque necessario che l'arte crei una bellezza capace di armonizzarsi con questa intuizione circa la vera natura dei fenomeni. Alla realizzazione di questo tipo di bellezza aspirano tutte le arti giapponesi ispirate allo zen: per un artista, la propria pratica risulta una delle manifestazioni in cui la natura di Buddha presente in ciascuno di noi può attualizzarsi. L'arte è quindi considerata una via capace di portare se stessi e gli altri all'illuminazione. Per chi intraprenda questo cammino, sarà inevitabile comprendere il senso del *wabi-sabi*. Proverò qui a darne una sintetica spiegazione, affidandomi alle parole di D. T. Suzuki che per primo trasmise questo ideale all'Occidente:

“Wabi really means «poverty» or, negatively, «not to be in the fashionable society of the time». To be poor, that is, not to be dependent on things worldly – wealth, power and reputation – and yet to feel inwardly the presence of something of the highest value, above time and social position: this is what essentially constitutes wabi. Stated in terms of practical everyday life, wabi is to be satisfied with a little hut, a room of two or three tatami (mats), like the long cabin of Thoreau, and with a dish of vegetables picked in the neighboring fields, and perhaps to be listening to the pattering of a gentle

⁴² Sull'importanza del *wabi-sabi* nella cultura giapponese si veda Koren, L., *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, New York, Stone Bridge, 1994.

sprin rainfall'⁴³.

Sabi significava in origine "freddo", "povero" o "appassito". Verso il quattordicesimo secolo il significato iniziò a mutare, assumendo connotazioni più positive. Con la progressiva diffusione del buddhismo zen nell'epoca Kamakura, il termine finì per rispecchiare, insieme a *wabi*, l'ideale di bellezza caro ai maestri della cerimonia del tè. Aggiunge Suzuki:

*"Sabi consists in rustic unpretentiousness or archaic imperfection, apparent simplicity or effortlessness in execution, and richness in historical associations [...]. it contains inexplicable elements that raise the object in question to the rank of an artistic production [...]. The utensils used in the tearoom are mostly of this nature"*⁴⁴.

Potremmo dire che *wabi* identifica oggi la semplicità rustica, la freschezza o il silenzio, che può essere applicata sia a oggetti naturali che artificiali. Ma sono *wabi* anche la discrezione nell'eleganza o alcune stranezze o difetti generatisi nel processo di costruzione, che rendono unico un oggetto. *Sabi* è la bellezza o la serenità che accompagna l'avanzare dell'età, quando la vita delle cose manifesta i segni del tempo: il muschio che cresce sulla pietra, la patina, l'usura o le eventuali visibili riparazioni di un oggetto evidenziano l'impermanenza e rendono più profonda la bellezza.

Di questi ideali si nutriva già abbondantemente la poesia del *Kokinshu*. Leggiamo con quanta passione un poeta anonimo si strugge per la caduta dei fiori di susino:

*Anche se caduti
lasciatemi almeno il profumo,
fiori di susino;
sarà per me il ricordo
di quando mi struggevo per voi.*
(*Kokin*. 1, 48)⁴⁵

⁴³ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, cit., p. 23.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁵ *Il Muschio e la rugiada*, cit., p. 63.

Di questo connubio tra malinconia e bellezza sono intrisi i cinque libri dedicati all'amore, dove spesso predominano stati di caducità, fallimento, incompiutezza, separazione. È raro che i poeti giapponesi celebrino la felicità del rapporto amoroso; al contrario, l'amore è spesso visto come una forza cieca che spinge verso un destino ineluttabile di solitudine e sofferenza:

*Solitaria e triste -
sono l'erba galleggiante
tagliata alla radice:
la corrente più forte
mi trascina con sé.*

(*Kokin*. 18, 938)⁴⁶

Versi come questi, della leggendaria Ono no Komachi⁴⁷, diverranno presto un modello per le generazioni successive e saranno spesso inseriti all'interno di poesie posteriori attraverso allusioni cifrate o del tutto esplicite. Il codice suggerito dal *Kokinshu* inciderà profondamente anche nello sviluppo della narrativa giapponese, caratterizzata da una scrittura in cui l'intreccio tra prosa e poesia darà vita a risultati mirabili. Un esempio è dato dalla cospicua

⁴⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁷ Le notizie sulla vita di Ono no Komachi sono incerte. Secondo la tradizione, sarebbe nata nella zona dell'attuale prefettura di Akita, nello Honshū settentrionale. Visse probabilmente alla corte dell'Imperatore Nimmyō (833-850), con il rango di concubina imperiale o di dama di corte. La passione che anima la sua poesia generò numerose leggende sulla sua vita privata. Tra queste, la più celebre narra di una relazione con Fukakusa no Shosho, un funzionario di corte di rango elevato: si narra che Komachi gli avesse promesso di divenire sua amante se egli l'avesse visitata consecutivamente per cento notti. Fukakusa no Shosho la visitò per novantanove notti come gli era stato chiesto, ma l'ultima sera non riuscì a raggiungere la casa dell'amata; in preda allo sconforto, cadde malato e morì di lì a poco. Quando la poetessa seppe della morte dell'amato, sprofondò nella disperazione. Secondo la tradizione, finì i suoi giorni lontana dalla corte, in estrema povertà, un destino comune a numerose dame di compagnia dell'antico Giappone (tra le quali, come vedremo, Sei Shōnagon) quando la loro signora veniva a mancare.

Ono no Komachi è l'unica donna citata nella prefazione giapponese del *Kokinshū* ad opera di Ki no Tsurayaki che descrive la sua poesia come «non priva di un'ingenuità dal sapore antico e di delicatezza». Fu l'unica donna, inoltre, ad essere annoverata tra i Rokkasen, i sei geni poetici di epoca Heian. Il suo fascino fu tale che Komachi comparirà come personaggio in diverse opere letterarie di età successiva, tra cui due drammi Nō, *Sotoba Komachi* e *Komachi a Sekidera*, incentrati sul contrasto tra il suo talento di poetessa e la vanità della sua vita privata. I letterati giapponesi utilizzeranno anche quale tema frequente la vecchiaia di Komachi, quando la poetessa ormai sola, si abbandona al ricordo ed al rimpianto per gli amori passati e la bellezza sfiorita.

produzione in epoca Heian di drammi e romanzi d'altissimo livello poetico, frutto del pennello di dame di corte e consiglieri, nei quali l'amore gioca un ruolo fondamentale.

Katō Shūichi, nella sua *Storia della letteratura giapponese*, descrive il mondo in cui fu concepita questa letteratura come una serie di scatole cinesi: un paese chiuso in se stesso, isolato dal continente asiatico, che contiene un altro paese chiuso, l'aristocrazia di corte, che, a sua volta contiene il microcosmo delle *nyōbo*, la “élite delle dame”⁴⁸.

Una piccola digressione dal discorso sulla poesia è necessaria per entrare in questo microcosmo e parlare del romanzo più celebre che esso generò: il *Genji Mongatari*, considerato dalla critica, non solo giapponese, come il primo romanzo della storia letteraria. Diviso in 54 libri, scritti a partire dal 1001 da Murasaki Shikibu, una dama di corte della cui vita privata non sappiamo quasi nulla, il romanzo narra la vita del principe Genji, detto *Hikaru Genji*, “Genji lo splendente”, per la sua intelligenza, cultura, e bellezza fisica. La trama si fonda sulla fortuna mondana, la caduta, la risalita al potere e infine la morte del principe, dal cuore perennemente vittima del tormento amoroso. Credo si possa definire il *Genji* – col connesso rimpianto per la qualità dell'intrattenimento di allora – una sorta di *soap opera* ante litteram. Intrighi, giochi di corte, disgrazie improvvise e continui colpi di scena contribuiscono a tenere il lettore avvinto alle vicende del principe, il cui cuore volubile è allo stesso tempo capace di una particolare lealtà verso le proprie amanti, piuttosto insolita per lo spirito dell'epoca: non era raro, infatti, che le concubine venissero abbandonate, finendo relegate ai margini della società, come la leggenda vuole che accadesse a Sei Shonagōn, l'altra geniale scrittrice di epoca Heian e supposta rivale di Murasaki⁴⁹.

Ma al di là della vivacità del racconto, la cui arte, come sottolinea Giorgio Amitrano, “Murasaki Shikibu esercita con un piacere così fisiologico da far pensare a un puro gusto dell'affabulazione”, l'autrice è riuscita a creare un'opera che ad un lettore di oggi non può non apparire di una sorprendente modernità.

In una narrazione in cui è spesso futile voler stabilire un confine tra prosa e poesia, continue riflessioni meta-narrative si sovrappongono in maniera del

⁴⁸ Shūichi, K., *Storia della letteratura giapponese*, cit., vol. I, p.129.

⁴⁹ Dalla *Nota Introduttiva* di G. Amitrano a Murasaki, *Storia di Genji. Il principe splendente*, Torino, Einaudi, 1992, vol. I, p. VII.

tutto naturale al racconto degli eventi; mentre i vari personaggi discutono con sottigliezza squisita di letteratura, pittura, musica o danza, o dei movimenti del cuore umano, l'autrice rivela una ineguagliata capacità di costruzione narrativa e di intreccio dei piani cronologici e tematici. Una serie di corrispondenze tra eventi e personaggi, numerose ellissi, spesso intenzionali, e la presenza di temi che, accennati in alcuni capitoli, vengono ripresi e sviluppati in altri, ci fanno comprendere come il *Genji* sia un'opera estremamente sofisticata, benché la struttura nulla tolga alla fluidità della narrazione.

Un tema particolarmente ricorrente che, sin dall'esordio, funge da collante nel flusso narrativo è, ad esempio, quello della legge del karma, che rileva quanto la società del tempo avesse fatto sua la visione buddhista dell'esistenza: ogni disgrazia, ogni mutamento di fortuna, ogni negatività viene spiegata come il risultato di una negatività commessa nel passato (o in una vita passata). A questo si accompagna la costante aspirazione dei personaggi a prendere i voti per vivere una vita più pura: cinque delle amanti di Genji la realizzano e il principe stesso esprime a più riprese il desiderio di ritirarsi dalle tribolazioni della vita mondana e ordinarsi monaco, senza però mai decidersi a farlo. I protagonisti manifestano spesso una compassione genuina per il destino degli altri esseri umani, oltre a quella sensibilità e quel senso di interdipendenza con la natura che, come detto in precedenza, costituiscono il cuore della poesia giapponese. Così il principe, con l'animo certamente pervaso dalle liriche del *Kokinshu* ancora fresco di stampa, rivela quali siano i suoi piaceri più veri:

“ – E quando mi sarò liberato di tutte queste gravose faccende, - disse Genji - spero che mi resterà un po' di tempo per quelle cose che mi piacciono veramente – i fiori, le foglie d'autunno, il cielo, tutti quei mutamenti e prodigi quotidiani che ogni singolo anno porta con sé; ecco quello che desidero. Foreste d'alberi fioriti in primavera, l'aperta campagna in autunno... Quale preferite? Certo, è inutile discutere di queste cose, come si è fatto tanto spesso. Dipende dal temperamento. Ogni persona nasce con la «sua stagione» e non può fare a meno di preferirla. Potete star sicura che in proposito nessuno è ancora mai riuscito a convincere gli altri. In Cina, è sempre stata la primavera col suo «ricamo di fiori» a ottenere i più alti elogi; ma da noi pare che la penosa malinconia dell'autunno abbia sempre fatto vibrare corde più profonde

*nei nostri poeti.*⁵⁰

Quasi ad ogni pagina il *Genji* rivela l'importanza che presso la corte di Kyoto rivestiva la poesia. Oltre ottocento versi costellano la narrazione e le conversazioni vertono principalmente sulla poesia: modificare o rielaborare un classico a seconda della situazione del momento era un comportamento codificato nella vita di corte del tempo, e spesso serviva a comunicare attraverso sottili allusioni.

Le poesie, inoltre, erano talmente conosciute che l'autrice si limita quasi sempre a citarne il primo verso, lasciando al lettore il piacere di completarle. Nessun amante avrebbe mai tralasciato, inoltre, di inviare una poesia all'amata nel giorno seguente al loro incontro. Spesso era dalla grafia e dalla scelta della carta e dell'inchiostro che si valutavano (e nel Giappone contemporaneo, in una certa misura, si continuano a valutare) le reali qualità di un essere umano. Leggiamo uno di questi scambi epistolari, quello tra Genji ed una delle sue amanti, Dama Akikonomu:

"Un giorno, mentre egli sedeva a guardare la fiera tormenta di grandine e di neve non poté fare a meno di domandarsi come si sentisse Dama Akikonomu in una giornata così orribile e mandò un messaggero al suo palazzo. - Mi domando se vi piaccia questa tempesta, - egli scrisse, e aggiunse la poesia: « Vedo una casa in lutto; fosche procelle la minacciano, e alto tra le nubi pende uno spettro con ala inquieta». Era scritta su carta d'un tenue colore azzurro sfumato di grigio; la scrittura e il modo com'era disposta sul biglietto volevano intenzionalmente essere di quelle che fanno colpo su una fanciulla. A tal punto questa elegante missiva abbacinò l'occhio inesperto della giovane, che ancora una volta ella si sentì del tutto incapace di rispondere, e solo quando tutti i membri della sua casa, uno dopo l'altro, la rimproverarono di tanta scortesia e ingratitudine, si decise a prendere un foglio di carta d'un cupo color grigio e fortemente impregnato di profumo, e a pennellate così lievi che a stento si distinguevano scrisse la poesia: « Ah, se come le falde di neve quando sono stanche di precipitare potessi anch'io lasciarmi cadere sulla terra e finire i miei giorni!». La scrittura non aveva niente di eccezionale, ma aveva un garbo che portava i segni

⁵⁰ *Ibidem*, p. 523.

inequivocabili del lignaggio di chi scriveva."⁵¹

Chiaramente queste poesie non erano tutte necessarie alla trama del romanzo. Ma il gusto per la digressione è un tratto fondante della letteratura giapponese che, dopo la fortuna dei romanzi e dei diari di epoca Heian, vedrà rinnovarsi continuamente l'intreccio di prosa e poesia.

Se il *Genji Monogatari* resterà a lungo un modello di questo stile, qualche secolo più tardi un esempio ben più completo di fusione tra i due registri sarà dato dai racconti di viaggio di Matsuo Bashō, che contengono alcuni degli *haiku* più celebri della storia.

Il suo *Oku no Hosomichi* costituisce, in particolare, uno dei modelli del diario di viaggio, genere caro agli scrittori giapponesi per la sua intrinseca flessibilità che consente di alternare diversi registri e di abbandonarsi agli amati momenti lirici. Nel diario di Bashō la descrizione dei luoghi e delle persone fluisce insieme alla poesia e alla calligrafia lungo il filo sottile delle immagini: l'opera è pervasa – o si potrebbe dire ispirata – da quel gusto così tipico della poesia nipponica di fondere immagine con immagine in un delicato arazzo di avvenimenti concreti e accadimenti dello spirito (che per un giapponese non si definiscono in contrapposizione tra loro, come può essere per un occidentale).

Leggiamone il celebre inizio, dalla prima traduzione completa dell'opera in una lingua occidentale effettuata da Octavio Paz e Eikichi Hayashiya :

"Los meses y los días son viajeros de la eternidad. El año que se va y el que viene también son viajeros. Para aquellos que dejan flotar sus vidas a bordo de los barcos o envejecen conduciendo caballos, todos los días son viaje y su casa misma es viaje. Entre los antiguos, muchos murieron en plena ruta. A mí mismo, desde hace mucho, como girón de nube arrastrado por el viento, me turbaban pensamientos de vagabundeo. Después de haber recorrido la costa durante el otoño pasado, volví a mi choza a orillas del río y barrí sus telarañas. Allí me sorprendió el término del año; entonces me nacieron las ganas de cruzar el paso Shirakawa y llegar a Oku cuando la niebla cubre cielo y campos. Todo lo que veía me invitaba al viaje; tan poseído estaba por los dioses que no podía dominar mis pensamientos; los espíritus del camino me hacían señas y no podía fijar mi mente ni ocuparme en nada. Remendé mis pantalones

⁵¹ *Ibidem*, pp. 417-418.

rotos, cambié las cintas a mi sombrero de paja y unté moka quemada en mis piernas, para fortalecerlas. La idea de la luna en la isla de Matsushima llenaba todas mis horas. Cedió mi cabaña y me fui a la casa de Sampu, para esperar ahí el día de la salida. En uno de los pilares de mi choza colgué un poema de ocho estrofas. La primera decía así:

*Otros ahora
en mi choza - mañana
casa de muñecas”.*⁵²

In questo continuo intrecciarsi di concreto e fantastico, di dettagli prosaici e presenze divine, in questa scrittura che rende vano qualsiasi tentativo di distinzione tra prosa e poesia sembra davvero di veder attualizzata la riflessione di Chikamatsu sull'arte: “Art is something that lies in the slender margin between the real and the unreal”⁵³.

Proprio in questo “stretto margine tra il reale e l'irreale” Bashō compie il suo viaggio verso le remote province del nord (ricordiamo che il nome *Oku*, in giapponese, oltre ad essere un toponimo, indica le insondabili profondità dell'animo). Il viaggio reale comprende ed attualizza il viaggio simbolico, e viceversa, ed in questa coesistenza dei piani si realizza una delle qualità più suggestive dell'arte giapponese.

Questa scrittura in cui il confine tra prosa e poesia, così come tra sogno e realtà, è in continuo movimento, conserva fortissimi echi anche nel romanzo giapponese moderno. Benché pesantemente influenzato dal romanzo occidentale, nel romanzo giapponese del secolo scorso compaiono, quasi inevitabilmente, delle lunghe parentesi liriche che, più che impreziosire la trama, sono gustate dal lettore (e dallo scrittore) come momenti in sé conclusi (tutta la prosa di Kawabata può esemplificare al meglio il nostro discorso, come pure innumerevoli passi dei romanzi di Tanizaki e di Mishima). Leggiamo, a mo' di esempio, uno dei numerosi intermezzi lirici che costellano la narrazione

⁵² Bashō, M., *Sendas de Oku*. Traducido por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz, con una introducción de Octavio Paz, México, UNAM, 1957 (Tokyo, Shinto Tsushin, 1992), p. 23. Alla traduzione di Paz e Hayashiya ne seguirono presto numerose altre in varie lingue.

⁵³ Keene, D., *Anthology of Japanese Literature, from the earliest era to the mid-nineteenth century*, New York, Grove, 1955, p. 389.

del *Paese delle nevi*, uno dei romanzi più celebri di Kawabata:

"Sottili erbe autunnali crescevano in cima a un muro di terra. Le piume di un giallo pallido erano nel loro massimo splendore, e sotto ciascuna piuma si piegavano come una delicata fontana le piccole foglie.

Yoko, inginocchiata su una stuoia di paglia sul bordo della strada, batteva le piante di fagioli che si stendevano davanti a lei nella luce brillante del sole.

I fagioli balzavano dai baccelli secchi simili a piccole gocce di luce. Aveva una sciarpa intorno al capo e forse per questo non poteva vederlo.

Ginocchioni, battendo i fagioli, con le ginocchia allargate nei «calzoni da montagna», ella cantava con quella voce che sembrava ritornare come un'eco da chissà dove.

La farfalla, la libellula, il grillo.

Il grillo verde, il grillo canterino, il grillo saltatore

Cantano sulle colline.

Come è grande il corvo che vola dal cedro nella brezza della sera. Così dice il poeta. Shimamura vedeva ancora dalla finestra gli sciame delle libellule vicino al bosco di cedro. Via via che si approssimava la sera parevano ondeggiare sempre più velocemente, senza un attimo di requie." ⁵⁴

Questo passo, di indubbia bellezza, si sviluppa quasi integralmente come un intreccio di una serie di *haiku* in prosa creati dall'autore con echi di *haiku* classici e della canzone popolare. Leggendo si ha la sensazione di assistere allo srotolarsi di un *makimono*: qualsiasi segmento appare una composizione in sé compiuta ed una lettura complessiva non dona un'unità all'insieme maggiore di quella che si ha osservando un paesaggio fluviale da una barca in movimento. Il lettore di Kawabata riconoscerà in queste poche righe lo speciale talento del Nostro nell'“acostare l'oggetto da un angolo obliquo, sfiorarlo con ripetuti voli concentrici che ogni volta ne suggeriscano un aspetto, senza mai affrontarlo direttamente, lasciando al lettore di comporre il disegno d'insieme”⁵⁵. La

⁵⁴ Kawabata, Y., *Il paese delle nevi*, trad. it. dall'inglese di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 1959 (2002), pp. 94-95.

⁵⁵ Così Ornella Civardi nella sua *Introduzione* a Kawabata, Y., *Racconti in un palmo di*

narrazione, animata dal medesimo gusto di fondere immagine con immagine che abbiamo appena osservato nella prosa di Bashō, lascia abbondantemente quel “room for the unknown” che Suzuki rivelava essere il segreto delle arti giapponesi⁵⁶. Nell'originale, inoltre, attraverso l'accorta selezione e gli elegantissimi accostamenti dei *kanji* che contraddistinguono la sua scrittura – e che restano, purtroppo, impossibili da tradurre – Kawabata crea un effetto visivo e sonoro analogo a quello di una poesia.

Chiusa questa breve parentesi sul romanzo, è ora di riprendere il discorso sulla poesia per continuare lungo il cammino che portò, nel XVII secolo, alla nascita dell'*haiku*.

L'*haiku*, nella sua forma più conosciuta – che in Giappone è anche nota come *haiku* moderno – si evolse attraverso una serie di complessi passaggi dal *renga* o poesia a catena, grazie soprattutto all'opera di Matsuo Bashō e della sua scuola.

Per poter meglio apprezzare la portata di questa trasformazione, e dell'opera di rinnovamento compiuta da Bashō, conviene prima analizzare brevemente l'interessante fenomeno della poesia a catena. Nel Giappone medievale si era diffuso progressivamente il costume di riunirsi, in due o più persone, per comporre poesie. Già sul finire dell'epoca Heian il *renga* era divenuta il passatempo favorito a corte: nella sua forma più breve esso consisteva in un *tanka* composto da due persone delle quali la prima scriveva i tre versi iniziali (5-7-5) e la seconda la chiudeva (7-7). Evolse, poi, attraverso l'aggiunta di una terza strofa di 5-7-5 sillabe che superò il limite del *tanka* ed aprì la strada a poesie composte di più strofe suddivise in tre e due versi alterni. Ogni verso doveva combinare col precedente e col seguente: in tal modo il *renga* divenne una sorta di creazione collettiva alla quale si dedicarono, oltre ai membri della corte, monaci, guardie di frontiera, samurai e cittadini di ogni ceto. La strofa di apertura era detta *hokku* ed era affidata al più eminente tra i poeti coinvolti nel *renga*. L'*hokku* doveva essere composta secondo una casistica ben precisa che includeva l'obbligo per il poeta di risultare originale:

“The hokku should not be at variance with the topography of the place, wheter the

mano, Venezia, Marsilio, 2002, p. 14.

⁵⁶ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, cit., p. 257.

*mounatins or the sea dominate, with the flying flowers or falling leafs of the grasses and trees of the season, with the wind, clouds, fog, rain, dew, frost, snow, heat, cold or quarter of the moon. Objects which excite a ready response possess the greatest interest for inclusion in a hokku, such as spring birds or autumn insects. But the hokku is not of merit if it looks as though it had been previous prepared.*⁵⁷

Una pratica del genere comporta l'inevitabile rischio di degenerare in virtuosismi e prove di bravura, di sminuire la poesia da strumento di ricerca della verità a raffinato trastullo. Presto il codice che reggeva il gioco divenne tanto complesso che, per liberarsi da una tale gabbia di regole, molti poeti del XVI e del XVII cercarono forme di espressione più semplici ed immediate. Fiorì così una nuova forma “libera” di poesia a catena che fu chiamata *haikai*, caratterizzata da un rifiuto dei temi che per secoli avevano dominato la poesia giapponese. I susini ed i ciliegi in fiore furono sostituiti dal profumo del letame dei cavalli ed invece dei pallidi chiari di luna i poeti si deliziarono nel descrivere nasi gocciolanti ed altre simili amenità. Questa dilatazione dell'oggetto poetico, dopo secoli in cui i temi classici del *Kokinshu* erano stati ripetuti in ogni possibile variazione, fu figlio del medesimo mutamento sociale che, negli stessi anni, aveva portato al nascere delle stampe policrome in contrapposizione all'austera pittura di stile *Yamato-e*. Con questa messe di temi, non di rado sarcastici o caricaturali, la nascente borghesia volle affermare in poesia la propria distanza dai gusti dell'aristocrazia, con uno spirito analogo a quello che portò, in pittura, al prevalere del colore sul rigore dell'inchiostro di china.

Nell'*haikai* si creò una nuova unità indipendente di tre versi di 5-7-5 sillabe che fu detta *haiku*. I poeti si riunirono per scrivere catene di *haiku*, connesse da maglie ben più larghe di quelle che regolavano il *renga* (si favoleggia che un poeta abbia composto ventimila strofe in una sola giornata), e presto l'originalità iniziale si perse a scapito del capriccio e del virtuosismo.

Fu in questo clima di estrema sofisticazione che Matsuo Bashō⁵⁸ cominciò

⁵⁷ Keene, D., *Japanese Literature*, cit., p. 34.

⁵⁸ Matsuo Bashō (松尾 芭蕉) è considerato il sommo maestro dell'*haiku*, oltre che il fondatore dell'*haiku* moderno. Nacque nel 1644 a Ueno, nella provincia di Iga, vicino Kyōto, figlio di un samurai di basso livello. Crebbe lavorando al servizio del signore locale, Todo Yoshitada, più vecchio di lui di soli due anni, col quale strinse un'amicizia basata anche sulla comune passione per l'*haiku*. La sua prima opera conosciuta risale al 1662. A partire dal 1664 le

giovanissimo la propria attività poetica. Bashō divenne presto consapevole del pericolo di inaridimento implicito in una pratica quale quella dell'*haikai* e, benché venisse considerato precocemente un maestro del genere, si distaccò da ogni moda per cercare la propria voce. Lo zen, da lui studiato a Kyoto con il celebre maestro Bucchō, lo portò a vivere la poesia come una via per raggiungere ed esprimere il senso più profondo della realtà, in una totale l'identificazione tra poesia e vita:

*“Da giovane desideravo diventare un grande ufficiale, con larghi margini di esistenza, ma insieme spasimavo per la vita in un monastero buddhista, una vita di meditazione. In realtà ho vissuto un'esistenza di dolore, al vento e sotto le nubi piovache; e ho tormentato il cervello per cantare fiori e uccelli. Da quando mi sono deciso per questo, benché non dotato dalla natura di doni speciali, non ho pensato che all'arte del poetare.”*⁵⁹

Bashō portò l'*haiku* il più vicino possibile alla vita, liberandolo da qualsiasi intellettualismo. Nei suoi versi l'intera natura è chiamata a esprimersi ed il poeta partecipa di ogni manifestazione della vita animato da uno spirito di compassione profondamente buddhista. La sua vita privata è, come si diceva, lo

sue prime poesie furono pubblicate a Kyoto. Nel 1666, in seguito alla morte del suo padrone, Bashō preferì andarsene di casa piuttosto che servirne uno nuovo. Si trasferì a Edo (l'odierna Tokyo) dove presto fu riconosciuto come un maestro dell'*haiku*, attirando numerosi discepoli. Non pago del successo, fece ritorno a Kyoto dove studiò meditazione con il celebre maestro zen Takuan, e, in seguito, si ordinò monaco. Iniziò, poco dopo, la sua lunga serie di viaggi, spesso descritti in una sorta di diari poetici, tra cui il più celebre resta *Oku no Hosomichi* (奥の細道, Lo stretto sentiero per il profondo Nord) del 1694, al quale ho fatto accenno in precedenza. Durante la vita assunse diversi nomi d'arte. Uno dei primi, Tosei, significa “pesca acerba” (o “pesca in blu”), in omaggio al poeta cinese Li Po, il cui nome significa “pruno in bianco”. Assunse il nome Bashō, che significa “banano”, dopo aver ricevuto in dono da un allievo un banano che piantò davanti alla propria casa. Si dice che, data la rigidità del clima, l'albero non diede frutto e che perciò il Nostro lo elesse a simbolo del suo amore per le cose inutili. Bashō lasciò Kyoto per l'ultima volta nell'estate del 1694, e nel settembre dello stesso anno morì ad Osaka. Ai discepoli che gli chiedevano di dettare un'ultima poesia, rispose: “La poesia di ieri è la poesia funebre di oggi. La poesia di oggi sarà la poesia funebre di domani. Tutte le poesie che ho composto durante la vita sono, ciascuna, la mia poesia funebre”.

Su Bashō si vedano (oltre ai riferimenti in tutti i maggiori testi sulla letteratura giapponese già citati): Makoto Ueda, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford, Stanford University, 1992; Haruo Shirane, *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, Stanford University Press, 1998.

⁵⁹ *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 98.

specchio della sua poesia. Fu un uomo di una semplicità che noi occidentali diremmo francescana, animato dalla passione per l'amicizia, ma anche percorso da una sottile inquietudine che lo spinse ad avventurarsi in lunghi, difficili viaggi: “un pellegrino della bellezza” che impersonò come nessun altro il significato della parola *haiku* (che, ricordiamo, alla lettera vuol dire “poesia del viandante”).

Visse attorniato da numerosi discepoli con i quali era generoso ed amabile e dai quali era ricambiato con pietà filiale. Uno dei suoi più celebri precetti di poetica viene proprio da un commento fatto dopo la lettura di un *haiku* di un suo discepolo, Kikaku: “Hai la debolezza di voler stupire. Cerchi versi splendidi per cose lontane; dovresti trovarli per cose che ti sono vicine”⁶⁰. Ma probabilmente il suo insegnamento più noto è racchiuso in quest'altro invito: “Non seguire le orme degli antichi, ma quello che essi cercarono”⁶¹.

A chiunque volesse avvicinarsi alla poesia Bashō consigliava di coltivare: *Wa*, la pace, l'armonia con tutti gli esseri animati e inanimati; *Kei*, il rispetto profondo; *Sei*, lo spirito e il corpo liberi dal desiderio di possesso; *Jaku*, la tranquillità e il distacco essenziali per la calma interiore. Questi precetti, di esplicita ascendenza zen, costituiscono una premessa indispensabile per giungere ad uno stato d'animo pronto a ricevere il dono dell'*haiku*.

Molti degli *haiku* di Bashō sono di un'intensità assoluta: in essi la fusione tra il poeta e il suo oggetto è espressa in una lingua che si scopre capace di dire l'ineffabile⁶². Questo linguaggio del paradosso che supera l'ambiguità è l'unica maniera di testimoniare un'esperienza dove lo spirito diviene, secondo le parole di Minagawa Shunzaemon, poeta famoso e adepto dello zen: “lo spirito che nulla può offrire se non il nulla/ è il vuoto originario,/ vivanda raffinata tra tutte”⁶³.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 97.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Paolo Lagazzi, nella sua ottima *Introduzione a Il muschio e la rugiada*, loda questo straordinario talento: “Mai la Grande Mente dello Zen ci è apparsa così autenticamente incarnata in figure: mai l'indicibile è stato così limpidamente detto. Senza alcuna scelta di esemplarità, disegnandosi in una lingua quotidiana e comune, benché intensificata, ogni *haiku* di Bashō la ha la forza di una parabola, di un invito incomparabile a riscoprire il miracolo supremo: la vastità dell'esserci”. *Ibidem*, p. 23.

⁶³ I versi sono citati in Deshimaru, T., *La tazza e il bastone. Storie zen narrate del maestro Taisen Deshimaru*, Milano, SE, 1991, p. 13.

Ricordiamo che il maestro Taisen Deshimaru (al secolo Deshimaru Yasuo; Saga, 1914-1982) è stato uno dei più importanti divulgatori dello zen al di fuori del Giappone.

L'esperienza di questo vuoto originario, di cui Minagawa discorre in una celebre storia zen con il leggendario maestro Ikkyu⁶⁴ costituisce il fulcro stesso dello zen e del buddhismo originario e ci introduce ad un altro tema fondamentale per comprendere l'estetica del Sol Levante.

Il vuoto costituisce, a tutti gli effetti, uno dei cardini dell'estetica giapponese⁶⁵. Prima di proseguire è necessaria una precisazione: quando si parla di estetica giapponese è opportuno ricordare che nell'ambito di questa civiltà,

Negli anni Trenta diventò discepolo laico di Kōdō Sawaki, abate di Antaiji e uno dei monaci zen più significativi del Giappone del XX secolo. Sawaki nel suo insegnamento insistette particolarmente sull'importanza della pratica di zazen e fu tra coloro che favorirono l'accesso alla pratica da parte dei laici, organizzando per alcuni decenni *sesshin* (lungi ritiri di solo zazen) in numerosi monasteri e templi.

Taisen Deshimaru continuò a condurre una vita secolare pur seguendo l'insegnamento di Sawaki finché nel 1965 ricevette l'ordinazione a monaco dal suo maestro morente. Due anni più tardi, nel 1967, si recò a Parigi dove, nonostante l'estrema povertà di mezzi, iniziò ad insegnare zazen agli occidentali, che non conoscevano ancora questa pratica di meditazione se non attraverso i pochi libri esistenti sull'argomento.

All'inizio degli anni Settanta la sua missione cominciò a prendere respiro: nel 1974 ricevette la trasmissione del Dharma dal maestro Yamada Reirin, superiore del monastero Eihei-ji. Nel 1980 diventò *kaikyōsokan* (Direttore dell'Ufficio Zen Sōtō giapponese) in Europa. Creò un centinaio di dōjō e gruppi di zazen ripartiti sui quattro continenti e fondò, nel 1979, il primo grande Tempio d'Occidente alla Gendronnière (vicino a Blois). Alcuni anni prima (1970) aveva fondato l'Association Zen Internationale. La sua opera, tramite i suoi discepoli, venne divulgata anche attraverso numerosi libri e diverse pubblicazioni periodiche. Stabili rapporti con scienziati, artisti, terapeuti tanto europei quanto giapponesi, contribuendo all'avvicinamento Oriente-Occidente, che considerava una delle grandi speranze della nostra epoca. Morì improvvisamente il 30 aprile 1982. Della sua avventurosa vita resta testimonianza in una brillante autobiografia: Deshimaru, T., *Autobiografia di un monaco zen*, Milano, Se, 1991.

⁶⁴ Ikkyū nacque a Kyoto nel 1394, figlio naturale dell'imperatore Go-Komatsu (1382-1412). All'età di cinque anni entrò in un monastero zen a Kyoto dove diede mostra precoce di una scaltrezza e di un'intelligenza che diverranno proverbiali in Giappone. Riportiamo un celebre aneddoto: il suo insegnante aveva una preziosa tazza da tè, un oggetto antico e raro. Senza volere Ikkyū ruppe questa tazza e ne fu molto imbarazzato. Sentendo i passi dell'insegnante, nascose i cocci della tazza dietro la schiena. Quando comparve il maestro, Ikkyū gli domandò: "Perché la gente deve morire?". "Questo è naturale" spiegò il vecchio. "Ogni cosa deve morire e deve vivere per il tempo che le è destinato." Ikkyū, mostrando la tazza rotta, disse: "Per la tua tazza era venuto il tempo di morire". (da *101 storie Zen*, a cura di N. Senzaky e P. Reps, Milano, Adelphi, 1973). Insofferente dell'ipocrisia che dominava l'ambiente monastico della capitale, lasciò il tempio nel 1410 e iniziò un pellegrinaggio alla ricerca di un maestro. Si stabilì, infine, sul lago Biwa dove, si narra, raggiunse l'illuminazione sentendo gracchiare un corvo. Trasferitosi intorno al 1420 nel porto di Sakai, divenne famoso per il suo comportamento eccentrico e per l'assidua frequentazione dei bordelli.

Viaggiò in tutto il Giappone, stringendo amicizia con maestri della cerimonia del tè, poeti, pittori, attori del Nō, e scrivendo poesie in cinese. Nel 1457 scrisse l'opera in prosa *Gaikotsu* (Scheletri), sulla fragilità dell'esistenza. Trascorse gli ultimi anni in un eremo tra Kyoto e Sakai, coltivando una relazione con una monaca cieca. L'antologia delle sue poesie cinesi *Kyounshu*

come di quella cinese, non si è mai avuta una disciplina chiamata “estetica”. In entrambi i contesti la differenza radicale tra teoria e pratica che ha segnato la cultura occidentale non si è mai posta né sviluppata: in Cina, come in Giappone, “ogni idea è già un'azione, ed ogni azione possiede in sé energia e valore spirituali”⁶⁶.

Questa precisazione ci sarà d'aiuto nel comprendere il valore affatto empirico attribuito all'esperienza del bello nell'arte e nella poesia del Sol Levante. La poesia, in particolare, sin dalle origini era considerata una religione, come ci ricorda Armando Martins Janeira nel suo studio:

“Poetry in Japan has taught a view of life and, through union with nature, brought comfort and elation to the soul. Poetry enhanced that unity of knowledge, that height of wisdom which is the main characteristics of Japanese and Chinese poetry; it tends to create a synthesis and to express and envisage life as a whole.

In Japan as well as in China, poetry has taken the role of religion: it purifies the man's soul, brings him to feel the mystery and the beauty of the universe, inspires him with tenderness and compassion for its fellows men and for the humble creatures of life”⁶⁷.

Riferendosi più specificatamente all'*haiku*, R. H. Blyth riassume brillantemente questo concetto in una formula dal sapore di aforisma:

*The love of nature is religion, and that religion is poetry; these three things are one thing. This is the unspoken creed of haiku poets.*⁶⁸

Questo vero e proprio culto della poesia portò a considerarla, in seguito al

(Raccolta della nube folle), comprende versi di contenuto filosofico e religioso, ma anche schiettamente erotico.

⁶⁵ Sul tema del vuoto nell'estetica cinese e giapponese, oltre al già citato lavoro di Giangiorgio Pasqualotto si veda in particolare il lavoro di François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1979. Il lavoro di Pasqualotto si differenzia da quest'ultimo per la preminenza data alle espressioni artistiche della civiltà giapponese, oltre che per l'identificazione, in essa, tra esperienza artistica e meditativa.

⁶⁶ Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, cit., p. X (il corsivo è dell'Autore).

⁶⁷ Janeira, A. M., *Japanese and Western Literature: a Comparative Study*, Tokyo, Waseda University Press, 1975, p. 35.

⁶⁸ Blyth, R. H., *History of Haiku*, cit., vol. I, Introduction, 8.5.

diffondersi dello zen, una via (in giapponese *wa do*) capace di condurre al *satori*⁶⁹.

Praticando *wa do*, la “via della poesia”, o altre forme d'arte quali il *sumie* (la pittura a inchiostro), l'*ikebana* (l'arte del disporre i fiori), il *cha-no-yu* (la cerimonia del tè), come pure il *bushido* (la via della spada) o una delle arti marziali, è possibile giungere all'esperienza del vuoto, dello spazio-silenzio al di là del pensiero concettuale e cogliere “il ritmo spirituale” del mondo che si intende rappresentare. Nell'intuizione di questo ritmo, al di là di qualsiasi inquadramento logico o concettuale, consiste il *satori*, come evidenzia D. T. Suzuki:

*“Satori refuses to be subsumed under any logical category, and Zen provides us with a specific method for its realization. Conceptual knowledge has its technique, that is, its progressive method, whereby one is initiated into it step by step. But this does not allow us to come in touch with the mystery of being, the significance of life, the beauty of things around us. Without an insight into these values it is impossible for one to be master or artist of anything. Every art has its mystery, its spiritual rhythm, its myo, as the japonese would call it. As we have seen, this is where Zen becomes most intimately related to all branches of art. The true artist, like a Zen master, is one who knows how to appreciate the myo of things”*⁷⁰.

Da questa percezione del *myo* delle cose deriva l'annullamento dello scrittore di *haiku* nella poesia, il suo sparire in quanto soggettività.

Leggiamo uno dei più celebri componimenti di Matsuo Bashō:

*Furu ike ya
Kawazu tobikomo
Mizu no oto*

La traduzione di Suzuki è la seguente:

⁶⁹ Ricordiamo che il *satori* (悟, giapponese Satori, da satoru, "percepire, rendersi conto"; cinese Wù), nella pratica del buddhismo Zen indica l'esperienza del risveglio inteso in senso spirituale, nel quale non sussiste più alcuna differenza tra colui che si "rende conto" e l'oggetto dell'osservazione.

⁷⁰ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, cit., p. 220.

*The old pond, ah!
A frog jumps in:
The water's sound*

Questo è uno degli *haiku* più celebri della storia e, da sempre, ha intrigato gli occidentali e messo a dura prova la loro capacità di comprensione: come può un evento in apparenza così insignificante, quale il salto di una rana nell'acqua di un vecchio stagno, essere considerato poesia? Credo possa venirci in aiuto un altro maestro zen giapponese, Shutaku (1308-1388):

*Mind set free in the Dharma-realm,
I sit at the moon-filled window
Watching the mountains with my ears,
Hearing the stream with my eyes.
Each molecule preaches perfect law,
Each moment chants true sutra:
The most fleeting thought is timeless,
A single hair's enough to stir the sea.⁷¹*

Probabilmente memore di questi versi, l'autorevole studioso inglese R. H. Blyth così descrisse l'*haiku* in un saggio rivelatosi fondamentale nella diffusione di questa forma poetica presso il pubblico in lingua inglese:

"A haiku is the expression of a temporary enlightenment, in which we see into the life of things. Each thing is preaching the law [Dharma] incessantly, but this law is not something different from the thing itself. Haiku is the revealing of this preaching by presenting us with the thing devoid of all our mental twisting and emotional discoloration; or rather, it shows the thing as it exists at one and the same time outside and inside the mind, perfectly subjective, ourselves undivided from the object, the object in its original unity with ourselves. . . . It is a way of returning to nature, to our moon nature, our cherry-blossom nature, our falling leaf nature, in short, to our

⁷¹ *Zen Poems of China & Japan. The Crane's Bill*, ed. Lucien Stryk, Takashi Ikemoto, Taigan Takayama, New York, Grove, 1973, p. XVI. III.

Buddha nature. It is a way in which the cold winter rain, the swallows of evening, even the very day in its hotness and the length of the night become truly alive, share in our humanity, speak their own silent and expressive language."⁷².

Questo ritorno alla “nostra natura di Buddha” è precisamente ciò che qualsiasi praticante zen ricerca. In questo ritorno l'artista scopre – o, per meglio dire, ritrova – la connessione più profonda ed autentica tra il suo essere nel mondo e l'Essere del mondo.

Ritornando all'*haiku* da cui siamo partiti, in esso Bashō scopre il suono dell'acqua attraverso il salto di una rana. È una rivelazione assoluta. Il dottor Suzuki illustra in maniera esauriente questo punto:

*“This sound coming out of the old pond was heard by Bashō as filling the entire universe. Not only was the totality of the environment absorbed in the sound and vanished into it, but Bashō himself was altogether effaced from his consciousness. Both the subject and the object, en-soi and pour-soi, ceased to be something confronting and conditioning each other. And yet this could not be a state of absolute annihilation. Bashō was there, the old pond was there, with all the rest. But Bashō was no more the old Bashō. He was «resurrected.» He was «the Sound» or «the Word» that was even before heaven and earth were separated. He now experienced the mystery of being-becoming and becoming-being. The old pond was no more, nor was the frog a frog. They appeared to him now enveloped in the veil of mystery which was no veil of mystery. When he wished to communicate it to others, he could not avoid this paradox, but within himself everything was transparent, and no clouds of ambiguity envelop him”*⁷³.

Come sottolineato in precedenza, questo linguaggio del paradosso che supera l'ambiguità è l'unica maniera di testimoniare un'esperienza dove lo spirito diviene “lo spirito che nulla può offrire se non il nulla/ è il vuoto originario,/ vivanda raffinata tra tutte”⁷⁴. Da qui l'annullamento *nella* poesia dello scrittore di *haiku*, il suo sparire in quanto soggettività. Questo è l'inizio e il compimento della pratica dell'*haiku* come pure delle altre forme d'arte

⁷² Blyth, R. H., *Haiku*, cit., vol. I, p. 270.

⁷³ Suzuki, D. T., *Zen and Japanese Culture*, cit., pp. 228-29.

⁷⁴ Vd. nota 67.

giapponesi legate alla spiritualità zen. Si tratta di una pratica strettamente connessa alla meditazione, la stessa che animava già la pittura cinese.

Wang Yuan Chi, autore di un importante trattato di pittura, il *Yu Chuang Man Pi*, ammoniva così l'aspirante pittore:

*“Si deve concepire l'idea prima di afferrare il pennello, questo è il punto principale della pittura. Quando il pittore prende il pennello deve essere completamente tranquillo, sereno, calmo e raccolto, ed escludere tutte le emozioni volgari. Si deve sedere in silenzio davanti al rotolo di seta bianco, concentrando il suo spirito e controllando la sua energia vitale.”*⁷⁵

Solo questo stato di meditazione rende possibile l'immedesimazione con il vuoto, la quale permette a sua volta la perfetta aderenza all'oggetto che si intende rappresentare e ne rende possibile la ri-creazione. Un aneddoto sul celebre pittore giapponese Seiho, riportato da Kenneth Yasuda nel suo *The Japanese Haiku*, illustra bene questo punto:

*“The anecdote is told of Seiho, the famous Japanese painter that in looking at a picture of a chicken drawn by a student he clucked several times. Here awareness of the object was his whole being and became that chicken. But had he exclaimed on the beauty of the painting, he would have been separated from the object he was observing; he would have been passing judgment upon it and would no longer have been one with it; and the experience would no longer have been aesthetic.”*⁷⁶

Questa esperienza d'immedesimazione – che Yasuda nel suo saggio considera alla base dell'*haiku* e, più in generale, di qualsiasi genuina esperienza estetica – è connessa in maniera inscindibile all'esperienza del vuoto. Come ho già sottolineato, questa esperienza è centrale sia nella pittura che nella poesia ispirate allo zen. Non è un caso se spesso, in Cina come in Giappone, un buon poeta fosse anche un buon pittore; di sicuro egli doveva essere un buon calligrafo: la scelta dei caratteri, la loro disposizione sul foglio, la maniera di scrivere, tutta quella che, in breve, costituiva 'l'esecuzione' della poesia

⁷⁵ Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, cit. p. XVI.

⁷⁶ Yasuda, K., *The Japanese Haiku*, cit., p. 23.

testimoniava in maniera inderogabile della sua sensibilità.

Uno dei quattro sommi *hai jin*, Yosa Buson⁷⁷, fu apprezzato nel '700 dai suoi contemporanei in primo luogo per i suoi dipinti; mentre fu specialmente nel secolo scorso, grazie all'ammirazione per la sua poesia da parte di Masaoka Shiki⁷⁸, che venne equiparato a Bashō ed Issa.

Nei suoi *haiku*, di fattura estremamente raffinata, l'incanto della parola convive simbioticamente con l'amore per la linea e per il colore. Di fronte ai suoi componimenti migliori è facile restare abbagliati da immagini di estrema

⁷⁷ Yosa Buson (noto anche come Taniguchi Buson) nasce a Kema, nei pressi dell'odierna Osaka, nel 1716. Appartenente ad una famiglia di agricoltori, rimasto orfano, si trasferisce a Edo, l'attuale Tokyo, all'età di vent'anni. Qui studia poesia con Hayano Hajiin, a sua volta allievo di Hattori Ransetsu e Takarai Kikaku, discepoli di Bashō. Allo stesso tempo Buson si dedica alla pittura, sperimenta vari stili ed amplia la propria cerchia di conoscenze. Sarà la pittura l'aspetto primario della sua arte che inevitabilmente si ripercuoterà nel suo stile di composizione di *haiku*.

Alla morte del maestro, Buson viaggiò a lungo per il Giappone, visitando i luoghi che Bashō aveva descritto nel proprio diario di viaggio (*Oku no Hosomichi*, 1691). Alla fine del 1750 Buson si trasferisce a Kyoto, dove inizia a frequentare i circoli dei *bunjin* (lett.: uomini di lettere), emergendo sia come pittore che come autore di *haiku*. La sua arte sia pittorica che poetica era infatti diventata estremamente raffinata, ed egli trovò negli ideali stilistici dei *bunjin* quanto ricercava. I *bunjin* erano letterati estremamente colti che si ispiravano alla cultura cinese. Si dedicavano alla pittura alla poesia ed alla letteratura, si riunivano in circoli molto ristretti e non erano legati ad alcuna scuola. Gli ideali dei *bunjin* erano edonismo e raffinatezza. L'*haiku* era, in un certo senso, il tramite con il quale essi comunicavano i propri ideali estetici ad un pubblico più ampio. Ed è in questo campo che si erge la voce di Buson, nel secolo scorso riconosciuto quale uno dei quattro grandi maestri di *haiku* insieme con Bashō, Issa e Shiki. Proprio quest'ultimo sarà colui che alla fine del XIX secolo farà di Buson il proprio modello letterario, rivalutandone la produzione poetica.

⁷⁸ Masaoka Shiki (1867-1902) viene considerato uno dei "quattro grandi maestri" dell'*haiku*, assieme a Bashō, Buson e Issa. Fu un convinto riformatore della poesia giapponese: a lui si deve, innanzitutto, il riconoscimento della definitiva autonomia dell'*haiku*, all'epoca ancora passibile d'essere utilizzato come *hokku* (e, quindi, di una continuazione). Dalle colonne del giornale *Nippon* si scagliò contro la propria tradizione poetica, da lui definita ormai sterile, limitata e imitativa. Allo sdegno della vecchia nomenclatura delle lettere rispose attaccando il simbolo della poesia nazionale, Matsuo Bashō, che accusava di un'accettazione troppo passiva della vita e di una incapacità di andare oltre l'amore per la bellezza della natura. Additò come vero modello dell'*haiku* il decisamente meno conosciuto Yosa Buson per la sua raffinatezza e per il suo gusto per la varietà delle vicende umane.

Rivendicò inoltre libertà di temi e di sillabazione nell'*haiku*, e ideò il concetto di *shasei* (写生派, "quadri dalla vita") per spingere verso il realismo poetico. Collaborò a fondare la rivista letteraria *Hototogisu*, la cui direzione passò poi al suo discepolo Takahama Kyoshi che divenne una tra le voci più influenti della poesia giapponese nel periodo Meiji e nel periodo Taishō.

Dal 1898 la sua critica si concentrò sullo stato del *tanka*, a suo avviso ancora peggiore di quello dell'*haiku*. Pubblicò critiche serrate sulle antiche antologie imperiali *Kokinshū* e *Shin Kokinshū*, chiedendo un ritorno al tono vigoroso e diretto del più antico *Man'yōshū* (risalente all'ottavo secolo). Morì di tubercolosi dopo due ultimi anni di intensa produzione poetica: i suoi *haiku* uniscono al nitore formale varietà tematica e freschezza immaginativa e ne fanno uno dei migliori poeti giapponesi di ogni epoca.

limpidezza che sembrano esaurirsi nella propria perfezione formale; ma ad una lettura più attenta essi rivelano, al di là del brillante talento descrittivo, la capacità visionaria di proiettare il lettore nel cuore del gioco di continua trasformazione della vita.

Leggiamo tre *haiku* di Buson:

Shiratsuyu ya
Ibara no hari ni
Hitotsu zutsu

Bianca rugiada -
Una goccia ad ogni spina
di rosa canina⁷⁹

Yoru no ran
Ka ni kakurete ya
hana shiroshi

L'orchidea, di notte -
Nasconde nel profumo
lo splendore del fiore⁸⁰

chirite nochi
omokage ni tatsu
botan kana

caduto il fiore
resiste l'immagine
della peonia⁸¹

Volendo concedersi un ulteriore paragone pittorico, questi tre *haiku* – assolutamente autonomi tra loro – possono essere letti come un trittico in cui il poeta ci insegna tre diverse maniere di ‘vedere’ il mistero di un fiore. Il primo è di un'esattezza, diremmo oggi, fotografica; e probabilmente un contemporaneo di Buson poteva credere, superficialmente, di trovarsi di fronte all'equivalente poetico di un dipinto ad inchiostro, in cui il candore della rugiada si esalta per contrasto sulle nere spine della rosa (il cui colore non ci è, volutamente, svelato). Ma, oltre a questa prima lettura, l'*haiku* ne contiene varie altre implicite che coesistono con la stessa naturalezza con cui il frutto coesiste nel

⁷⁹ *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 121.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁸¹ *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, a cura di E. Dal Pra, Milano, Mondadori, 1997, p. 231.

fiore: possiamo sentire la grazia della rugiada, simbolo del rinnovamento mattutino, che si possa sull'asprezza delle spine, annullandone qualsiasi connotazione aggressiva; come pure possiamo vedere in quella unica goccia per ogni spina (reso in giapponese dal gioco allitterativo *hitotsu zutsu*) un segno della perfezione con cui opera la natura; né risulterebbe fuori luogo una lettura in chiave amorosa di questa immagine.

Queste sono solo alcune delle possibili interpretazioni che l'*haiku* risveglia nel lettore. Come ho già detto in precedenza commentando i versi di Bashō, tutte queste letture sono possibili, anzi coesistono senza alcuna frizione tra loro.

Il secondo *haiku* inizia con un'altra pennellata che traccia la sagoma, sensuale e misteriosa, dell'orchidea di notte; ma mentre gli occhi sono ancora incantati dall'emergere del fiore nell'oscurità, il profumo dell'orchidea (nel silenzio percorso dal canto dei grilli che la scena lascia solo immaginare) cattura i sensi del poeta ancora più della vista del fiore: un profumo che avvolge la bellezza in un ulteriore strato di mistero, sembra volerne proteggere l'essenza e nel contempo rimanda ad una simbologia delicatamente erotica, a quell'eros intrinseco tanto alla sfera dell'umano quanto alle trasformazioni del mondo naturale cui spesso allude la poesia di Buson.

Nella tavola centrale di questo nostro immaginario trittico Buson dipinge, infine, ciò che nessun pennello avrebbe mai potuto dipingere: nel vuoto creato dalla caduta della peonia continua a vivere l'immagine del fiore. È una immagine potente, quasi un simbolo *ante litteram* della rilkiana compenetrazione tra lo spazio esteriore e lo spazio interiore che sola rende possibile la vera bellezza (il discorso su Rilke e la sua relazione con l'*haiku* sarà sviluppato nella seconda parte di questo lavoro).

Prendendo in prestito una splendida espressione di uno dei massimi maestri zen contemporanei, Shunryu Suzuki-roshi⁸², questi *haiku* sono vere e proprie

⁸² Nato in Giappone, nella prefettura di Kanagawa, nel 1904, Shunryu Suzuki è considerato uno dei più eminenti maestri spirituali del secolo XX ed uno dei padri della diffusione dello zen in Occidente. Dopo anni di insegnamento in patria, approdò a San Francisco nel 1959 per dirigere il locale tempio zen. Da subito aprì il centro allo scambio con i giovani californiani, insegnando loro la meditazione ed i principi del buddhismo zen. Nel giro di pochi anni un nutrito gruppo di artisti ed intellettuali lo elesse a proprio maestro, trasformando il *San Francisco Zen Center* in uno dei centri principali della contro-cultura degli anni '60. Dopo aver fondato, nel 1966, il primo monastero zen a Tassajara (nelle Montagne Rocciose), Suzuki pubblicò il suo primo libro *Zen Mind, Beginner's Mind* (1970) che divenne presto un successo internazionale, con milioni di copie vendute. Morì di cancro nel 1971; fino all'ultimo istante di

“lettere dalla vacuità”:

*"C'è un termine giapponese, shosoku, che indica i sentimenti che si provano ricevendo una lettera da casa. Sai le cose di casa tua senza vederne una foto, sai quello che fanno le persone in quel momento, sai quali fiori sono fioriti in quel periodo. Quello è shosoku. Anche se non riceviamo vere e proprie comunicazioni scritte dal mondo della vacuità, ci arrivano comunque accenni o allusioni a ciò che accade in quel mondo; potremmo dire che quella è l'illuminazione. Quando vedi i fiori del pruno o senti il suono di un sassolino che colpisce una canna di bambù, ecco, quella è una lettera che arriva dal mondo della vacuità."*⁸³

In questo brano, estratto da un *kusen*⁸⁴ che il maestro Suzuki tenne ai suoi discepoli seduti in meditazione, ritorna l'attenzione, così squisitamente giapponese, per le piccole cose, il valore attribuito alle manifestazioni meno appariscenti della natura. L'illuminazione è vedere un fiore, sentire il suono di un sassolino, consapevoli, come lo stesso Suzuki-roshi ci ricorda nel prosiegua del suo discorso, che “nella natura in sé c'è una bellezza che è al di là della bellezza”⁸⁵.

Questo sentimento, questa percezione della perfezione della natura accompagna i giapponesi sin dall'inizio della loro storia. È come un filo sottile, un'esile linea d'ombra che gli artisti del Sol Levante hanno percorso nei secoli per arrivare al cuore della bellezza.

“In verità, ogni cosa piccola è bella” è la dichiarazione di estetica più importante lasciata da Sei Shonagōn nel suo diario, il *Makura no Soshi*, scritto intorno all'anno 1000, un diario dove la passione per la bellezza brilla in pagine di intenso, concentratissimo lirismo, come in una pittura ad inchiostro dove bastano poche pennellate ad esprimere l'essenza di una stagione o il carattere di

vita guidò i suoi discepoli in un *sesshin* (ritiro di meditazione). Con Suzuki praticarono, tra gli altri: Gary Snyder, Philip Whalen (entrambi diventeranno monaci zen), David Chadwick e Allen Ginsberg. Il filosofo Alan W. Watts lo considerò un maestro e, attraverso i propri scritti sullo zen, contribuì a diffonderne gli insegnamenti presso un pubblico più vasto. Per una biografia di Suzuki si veda: Chadwick, D., *Crooked Cucumber: the Life and Zen Teaching of Shunryu Suzuki*, New York, Broadway Books, 1999.

⁸³ Suzuki, S., *Lettere dalla vacuità*, Milano, Mondadori, 2005, p. 37.

⁸⁴ I *kusen* sono insegnamenti orali trasmessi dal Maestro durante zazen ai discepoli seduti in meditazione.

⁸⁵ Suzuki, S., *Lettere dalla vacuità*, cit., p. 39.

un essere umano. Leggiamone il celebre inizio:

1.

Caratteristiche piacevoli delle varie stagioni

*L'aurora a primavera: si rischiara il cielo sulle cime delle montagne, sempre più luminoso, e nuvole rosa si accavallano snelle e leggere. D'estate, la notte: naturalmente col chiaro di luna; ma anche quando le tenebre sono profonde. È piacevole allora vedere le lucciole in gran numero rischiarare volando l'oscurità, oppure distinguere solo le luci di alcune di loro. Anche quando piove, la notte ha un suo fascino. Il tramonto in autunno: malinconico quando i raggi del sole calano obliqui dalla vetta dietro cui tramonta, e i corvi a gruppi di due, di tre, di quattro si affrettano disordinatamente al nido; piacevole è anche ammirare gli stormi ordinati dei gabbiani rimpicciolirsi sempre più all'orizzonte. L'armonia del vento e il ronzare degli insetti, quando il sole è calato infondono una dolce tristezza. D'inverno, il primo mattino: bellissimo, inutile dirlo, quando cade la neve. Bello è anche il candore della brina; oppure, oltre a questo, riattizzare il fuoco rapidamente, quando il freddo è più intenso, e attraversare le sale portando il carbone. È anche piacevole verso mezzogiorno, quando l'ambiente si è intiepidito, vedere il fuoco del braciere, non più alimentato, ridursi a bianca cenere.*⁸⁶

Credo che non esista commento più adatto a questo brano di quello scritto da Yukio Mishima che, tra gli scrittori giapponesi contemporanei, è forse colui che più in profondità ha rivissuto e reinterpretato lo spirito della letteratura Heian:

“Le Note del guanciale iniziano con un capitolo così famoso che le sue prime righe potrebbero essere citate a memoria da ogni giapponese. È una pagina perfetta e ancora una volta, rievocandola, mi stupisco della sua concisione. Ciò che più mi affascina è la prodigiosa scelta dei particolari che così vivamente cristallizzano la bellezza del mutare delle stagioni. In questa scelta, in cui lo spirito di Sei Shonagōn isola, nel fluire dell'esistenza umana, un attimo, uno stato d'animo, e poi lo combina con immagini di raffinata sensibilità estetica, consiste l'incomparabile bellezza del

⁸⁶ Sei Shonagōn, *Note del Guanciale*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 1988, p. 11.

*mondo di questa donna incomparabile.*⁸⁷

Questo amore per il particolare, questa devozione alle minime manifestazioni della bellezza formano, insieme alla stupefacente capacità di concisione che Mishima esalta in Sei Shonagōn, il segreto di tutta la poesia giapponese.

Come Mishima anche Kawabata, suo mentore e primo ammiratore⁸⁸, ha reinterpretato nel corso della sua lunga opera gli stilemi della prosa poetica di Sei Shonagōn e della letteratura cortese di epoca Heian. Alla cerimonia di ritiro del premio Nobel (il primo, ricordiamolo, assegnato ad uno scrittore giapponese) Kawabata lesse un discorso intitolato *Utsukushii Nihon no watashi* (*Il Giappone, la bellezza e io*)⁸⁹. In questo discorso, che è un omaggio alla sensibilità poetica del proprio popolo e ai maestri zen che più profondamente l'hanno saputa esprimere, lo scrittore descrive in pagine di cristallina bellezza il legame indissolubile tra bellezza e vuoto che, parafrasando quanto si legge nella motivazione del Nobel, costituisce davvero “l'essenza del pensiero giapponese”⁹⁰.

Credo che la maniera più adatta di concludere questa breve introduzione alla poesia giapponese sia proprio affidarci alla voce di Kawabata, leggendo insieme a lui l'incipit de *Il Giappone, la bellezza e io*:

“Di primavera
I fiori del ciliegio
D'estate il cuculo
Luna l'autunno e neve
Tersa e fredda l'inverno

Quando mi chiedono una dedica, di solito scrivo questa lirica del monaco Dogen⁹¹

⁸⁷ Cit. *Ibidem* nella *Postfazione*.

⁸⁸ Per avere un'idea della profondità del rapporto tra i due scrittori si può leggere in italiano il loro carteggio: Mishima, Y., Kawabata, Y., *Lettere*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 2002.

⁸⁹ La traduzione italiana da cui abbiamo estratto le citazioni seguenti è in Kawabata, Y., *Racconti in un palmo di mano*, cit., pp. 43-57.

⁹⁰ Ricordiamo la motivazione del Nobel: “per la sua abilità narrativa, che esprime con grande sensibilità l'essenza del pensiero giapponese”.

⁹¹ Ehihei Dogen, una delle più importanti figure religiose della storia giapponese, nacque a Heian (l'odierna Kyoto), il 2 gennaio 1200. Non abbiamo certezze sulle sue origini in quanto lo

intitolta *Honrai no menmoku* (Le forme dell'essere), oppure ne cito una del monaco Myoe⁹² che dice:

*Luna d'inverno
Sbucata da un cirro
A farmi strada
Ti pungerà il vento
E la neve gelata*

Questa poesia è accompagnata da una lunga nota particolareggiata, una specie di *utamonogatari*, che aiuta a comprenderne lo spirito.

La dodicesima notte del dodicesimo mese del primo anno Gennin [1224], notte illune di cielo coperto, sedevo in meditazione nel tempio Kakyu. Quando giunse infine mezzanotte, e lasciai la contemplazione per scendere all'ala del tempio più a valle, di tra le nubi s'affacciò la luna a illuminare il manto scintillante della neve. Ora che

si conosce solo per il nome monastico, Dogen, che significa "Il principio della Via". C'è chi ritiene fosse il figlio di un importante cortigiano, Minamoto Michichika, mentre la madre, Ishi, veniva da un ramo della nobile famiglia dei Fujiwara. A due anni perse il padre, e a sette anni la madre che sul punto di morte lo invitò a ricercare la Verità spirituale per il benessere di tutti gli esseri senzienti. Venne adottato dallo zio materno che lo educò secondo la tradizione nobiliare, ma giunto all'età di dodici anni Dogen chiese ad uno zio monaco, Ryokan Hogen, di poter entrare anche lui in un monastero buddhista. Così venne indirizzato sul Monte Hiei, sede dello Enryaku-ji il principale monastero della scuola Tendai dove venne ordinato monaco. Non in sintonia con le pratiche esoteriche di questa scuola, Dogen studiò approfonditamente il Sutra del Loto e, meditando sulla natura di Buddha, arrivò a rifiutare la concezione di un corpo senziente contenitore di una natura buddhica in embrione, come un seme da cui si svilupperà la pianta, concezione diffusa in diverse scuole buddhiste cinesi e giapponesi, affermando che per lui tutti gli esseri senzienti e insenzienti, la totalità dell'esistenza, 'sono' natura di Buddha.

Dopo un lungo viaggio di studio e pratica in Cina sotto la guida di Myozen e Ruijing (celebri maestri ch'an) ritornò in Giappone dove fondò la scuola zen Soto e il monastero di Ehiei-ji, tuttora sede della scuola. La sua vasta opera dottrinale mira a ritornare all'essenza dell'insegnamento del Buddha Shakyamuni che, secondo Dogen, risiede nell'equivalenza tra zazen (la pratica meditativa) e l'illuminazione. Tra i suoi scritti ricordiamo il fondamentale *Shobogenzo*, (in italiano: *Shobogenzo, l'occhio e il tesoro della vera legge*, a cura di S. Oriani, Roma, Pisani, 2006; ed il *Tenzo Kyokun (Istruzioni a un cuoco zen)*, in italiano: Dogen Zenji; Uchiyama Roshi Kosho, *Istruzioni a un cuoco zen. Ovvero come ottenere l'illuminazione in cucina*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1986.

⁹² Myoe Shonin (1173-1232) fu ordinato monaco nella tradizione Shingon, ma poi fu a capo della scuola buddhista Kegon, depositaria di pratiche esoteriche. In un momento di divisioni tra le varie scuole buddhiste giapponesi, Myoe operò un'importante opera di mediazione. Celebre poeta e pittore, ci ha lasciato un diario denso di sogni e visioni.

*Di là dei monti
Come io scendo scendi
Luna tu pure
Notte appresso a notte
L'uno all'altra compagini*

Aprendo gli occhi dal raccoglimento, vidi la luna pallida del mattino occhieggiare alla finestra e, dal mio buio, sentii il cuore purificato fondersi con quel selenico chiarore:

Come Aigyo è il poeta dei fiori di ciliegio, così Myoe è stato definito il poeta della luna, per una lirica che mette in versi, con un gesto semplice e spontaneo, l'emozione di un momento:

51

Chiarachiara

Chiarachiara luna

Le tre poesie della luna d'inverno composte tra mezzanotte e l'alba, richiamano lo spirito di certe parole di Saigyō: «Anche quando scrivo una poesia, non la penso mai come tale». Quelle trentun sillabe con cui il poeta si rivolge alla luna, l'immediatezza del tono e la naturalezza, non si limitano a fare della luna una compagna, come dicono. Avvicinandomi alla luna, io che guardo la luna mi faccio luna; la luna guardata da me diventa me; m'inabisso nella natura e con essa mi fondo. È come se la luce emanata dal «cuore purificato» del monaco in meditazione, immerso nell'oscurità che precede l'alba, fosse scambiata alla luna mattutina per la sua stessa luce⁹³.

A queste parole di Kawabata resta poco o nulla da aggiungere.

Nella fusione tra il monaco-poeta e la luna vive il segreto dello zen e dell'intera arte giapponese: un *inabissarsi* senza fine nell'altro, che è l'unica possibilità di conoscere e di essere conosciuti. Sarà proprio questo il messaggio più profondo che il Giappone, attraverso la sua pittura e la sua poesia, consegnerà all'Occidente tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX.

⁹³ Kawabata, Y., *Racconti in un palmo di mano*, cit., pp. 43-45.

Parte Prima
Il Giapponismo in Europa e negli Stati Uniti

1.1 Ventagli e ninfee – il giapponismo in Francia

Mentre Napoleone III era intento a preparare la sfortunata spedizione in Messico, che segnerà l'inizio del declino del suo impero, sul loro *Journal* i fratelli De Goncourt scrivevano: "L'art n'est pas un, ou plutôt, il n'y a pas un seul art. L'art japonais est aussi grand que l'art grec."⁹⁴ Correva l'anno 1862. La recente invasione della moda giapponese in Francia incontrava, così, il riconoscimento del salotto più autorevole e mondano di Parigi. Prima di analizzare il fenomeno del *japonisme* è importante sottolineare che la ricezione dell'arte giapponese cominciò in un ambiente ed in un momento storico particolarmente propizi. La Parigi della seconda metà del secolo si era da poco appassionata alla quasi altrettanto misteriosa Cina, che la poesia di Théophile Gautier aveva contribuito a proiettare in una dimensione onirica. Nella celebre *Chinoiserie* (1848), Gautier era arrivato a dichiarare che la propria musa viveva ormai in Cina:

*Ce n'est pas vous, non, madame, que j'aime,
Ni vous non plus, Juliette, ni vous,
Ophélie, ni Béatrix, ni même
Laure la blonde, avec ses grands yeux doux.*

*Celle que j'aime, à présent, est en Chine;
Elle demeure, avec ses vieux parents,
Dans une tour de porcelaine fine,
Au fleuve jaune, où sont les cormorans;*

*Elle a des yeux retroussés vers les tempes,
Un pied petit, à tenir dans la main,
Le teint plus clair que le cuivre des lampes,
Les ongles longs et rougis de carmin;*

Par son treillis elle passe sa tête,

⁹⁴ De Goncourt, E. e J., *Journal*, vol. II (1862-1865), Paris, 1887.

*Que l'hirondelle, en volant, vient toucher;
Et, chaque soir, aussi bien qu'un poète,
Chante le saule et la fleur du pêche*⁹⁵

Chinoiserie assorbe un vero campionario di motivi 'esotici' che, almeno fino agli inizi del secolo successivo, quando cominciò la diffusione della poesia giapponese, continueranno ad avere echi e fortuna anche in scrittori del livello di D'Annunzio e Wilde (su entrambi mi soffermerò in seguito). Andando oltre la sua apparente ingenuità, *Chinoiserie* può essere letta come un manifesto della necessità di rinnovamento che si avvertiva nel mondo artistico francese. Si era in cerca di una poesia che si liberasse dal peso della tradizione, dalle varie Giulietta, Ofelia, Beatrice e Laura, e dalla stanca retorica d'amore. Non a caso questi motivi cinesizzanti saranno ben presenti nell'opera dei Parnassiani, che li ereditano dal padre putativo Gautier insieme alla volontà di una poesia concreta, capace di avvicinarsi alla condizione delle arti plastiche⁹⁶. Da Gautier, e da Banville, nasceva negli stessi anni anche la celebre teoria di un arte svincolata dalla morale e da qualunque intento pedagogico, che Théophile riassunse nella celebre formula "L'Art pour l'Art". Queste condizioni favorirono indubbiamente il terreno alla ricezione dell'arte del Sol Levante e, per certi versi, si evolsero parallelamente alla sua diffusione. Una diffusione che iniziò nel segno della pittura e degli oggetti d'arte.

Dopo il famoso ritrovamento del Braquemond di uno degli album dei *Manga* di Hokusai, Parigi era tutta un pullulare di *japonaiseries*. Comprare un kimono o un ventaglio o, per un pittore, una xilografia originale d'un qualche maestro dello *ukiyo-e*, era, ormai, quasi un obbligo sociale. Con la loro spregiudicata rappresentazione della vita colta in tutti i suoi aspetti – dalle donne al bagno agli attori del *kabuki*, dai lottatori di *sumo* alle cortigiane, dagli ubriachi alle coppie di amanti ai samurai, fino ai più tardi paesaggi di straniente bellezza – le stampe dell'*ukiyo-e* sedussero scrittori ed artisti occidentali, con una forza ben maggiore di qualunque precedente espressione di arte 'esotica'.

⁹⁵ Gautier, T., *Œuvre de Théophile Gautier*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1890, p. 346.

⁹⁶ Ricordiamo che lo stesso Baudelaire, da sempre vicino a Gautier, contribuirà al successo del movimento partecipando a *Le Parnasse contemporain* (1866), l'antologia che presentò al pubblico europeo le ambizioni del gruppo.

Ricordiamo che *ukiyo-e* letteralmente significa “immagine del mondo fluttuante”. Con questo termine i giapponesi vollero designare la xilografia, derivata dai cinesi nel XVI secolo. Le loro stampe su legno, originariamente in bianco e nero, raffigurarono sin dal principio il mondo dell’aneddoto, del quotidiano impermanente, e si svilupparono parallelamente all’ascesa delle classi mercantili. I costumi di questa classe, ispirati da una morale lontana dal rigore di quella aristocratica, furono al centro della mirabile produzione sviluppatasi attorno alla metà del XVIII secolo, grazie all’opera di maestri quali Torii Kiyonaga e Kitagawa Utamaro. Fu questa l’epoca del trionfo della rappresentazione dell’uomo e della nuova società che andava edificando, con i suoi variegati divertimenti e piaceri. Protagonisti delle stampe divennero, allora, teatranti e cortigiane, coppie di amanti ritratte in pose fantasiose e samurai dai volti arcigni, ubriachi e viandanti, festini sfrenati e tenere scene di vita familiare; ed una gamma di colori mai sperimentata prima d’allora fece il suo trionfale ingresso nella pittura del Sol Levante. Ma i pittori dell’*ukiyo-e* incontrarono sia in ambito artistico che politico non poche resistenze a questo rinnovamento.

Nel secolo seguente, in seguito ad una svolta dal sapore ‘puritano’, motivata in profondità dal desiderio di frenare l’ascesa delle classi mercantili, la censura shogunale limitò di molto la rappresentazione di attori e prostitute, fino a proibirla formalmente nel 1842. Il paesaggio naturale divenne, così, il soggetto prediletto dagli incisori, nella stagione segnata dall’eccelsa produzione di Hokusai e di Hiroshige. Furono proprio questi due ultimi maestri quelli che, come vedremo, accenderanno più di altri l’immaginazione di Monet, Van Gogh e compagni. Riproduzioni delle loro opere, seppure spesso di dubbia qualità, avevano, intanto, invaso i saloni della capitale ed i primi ambitissimi negozi d’arte orientale, come “La porte chinoise” di Rue Vivienne e l’emporio di Mme Desoye, erano divenuti ritrovo di artisti e cultori. Poteva sembrare, a prima vista, uno degli innumerevoli fuochi fatui che distraevano periodicamente i parigini più *blasé*.

In principio, infatti, come per molti altri esotismi, la forma fu separata dal contenuto e la comprensione si fermò alla superficie, mentre i critici più in voga invogliavano gli artisti a trarre profitto principalmente dall’eleganza dei motivi decorativi. E così, una prima serie di celebri ritratti, tra cui il ritratto di Emile

Zola di Manet o *La Principessa nel paese di porcellana* di Whistler o la *Signora con ventagli* dello stesso Manet, mostrano un interesse prevalente nell'acquisizione di nuove tonalità di colore ed una volontà di fare sfoggio delle bellezze della cultura remota di cui ci si è appena appropriati. Ma a questo abbaglio iniziale seguirà presto uno sforzo mirato a scendere in profondità.

Fermiamoci a considerare la parabola di un altro maestro della Parigi *fin de siècle*, Claude Monet. Anche Monet, come i suoi illustri colleghi, si limita ad una prima lettura prevalentemente formale. La sua celebre *Giapponese* del 1876 è, forse, l'esempio più significativo di quella serie numerosa di dipinti che in quegli anni celebrarono il fascino del kimono, uno dei primi 'classici' del Giappone a incantare le signore parigine, e non solo. "Nature morte-kimono" ha definito Siegfried Wichmann⁹⁷ le numerose opere ispirate dalla bellezza della veste delle dame del Sol levante. La grazia dei disegni, l'incomparabile preziosità delle finiture, l'ardimento degli accostamenti di colore avvinsero molti dei migliori pittori. Toulouse-Lautrec dipinse *Lily Grenier in kimono*, dopo essersi autoritratto e fatto fotografare con indosso il suo abito giapponese. E Klimt eseguì innumerevoli disegni di donne in kimono, veste che amava indossare nel suo atelier, secondo i dettami del gusto parigino.

Tornando a *La Japonaise*, Monet, nel ritratto di sua moglie, esalta uno sfarzoso kimono di seta rossa che sembra librarsi a spirale nel vortice di ventagli multicolori sullo fondo. È un'opera ancora pervasa di "esotismo". Ma già la posa della signora Monet, quell'accento di danza ripreso e accentuato dalla torsione del demone dipinto sulla veste, nonché il collegamento cercato tra la figura e gli spazi piani, denotano l'attento studio dei tardi maestri dell'*ukiyo-e*. Era in corso un fondamentale processo di approfondimento; mentre anche a livello critico la comprensione dei maestri giapponesi si affinava (Edmond de Goncourt pubblicherà le sue famose monografie su Utamaro⁹⁸ e Hokusai⁹⁹ rispettivamente nel 1891 e nel 1896) Monet decideva, scegliendo un percorso che alla loro tradizione lo imparentava, di dedicarsi completamente all'esame di

⁹⁷ Cf. Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 19. Il volume del Wichmann presenta un'ampia e dettagliata comparazione di opere d'arte occidentali della fine del XIX e dell'inizio del XX sec. con i modelli giapponesi e costituisce un prezioso riferimento per quanti vogliano avvicinarsi al complesso fenomeno dell'influenza della cultura giapponese sulla pittura e le arti decorative europee.

⁹⁸ De Goncourt, E., *Utamaro, le peintre des maisons vertes*, Paris, Charpentier, 1891.

⁹⁹ De Goncourt, E., *Hokusai*, Paris, Flammarion, 1896.

un solo soggetto, le ninfee, giungendo progressivamente a sciogliere le linee del disegno in un mondo fluttuante di colori.

L'arte giapponese presuppone un rapporto di attenzione assoluto e costante con il suo oggetto. Hokusai davanti al monte Fuji, o prima di lui un pittore ad inchiostro davanti a una canna di bambù, o un poeta di *haiku* davanti a una goccia d'acqua, dovevano creare il vuoto dentro di sé e lasciare che il frammento di mondo risuonasse e si manifestasse attraverso le loro mani. Frammento di mondo che racchiude in sé l'opera, l'artista e il mondo intero. Bisognava essere in grado di penetrare al di là delle apparenze della forma esteriore per immedesimarsi nell'oggetto che si intendeva rappresentare.

Monet che, mentre continuava ad assorbire la lezione dei maestri paesaggisti del tardo *ukiyo-e*, volle ricreare a Giverny un piccolo giardino giapponese con tanto di bambù, iris, salici piangenti e ruscelli, non poteva essere al corrente di questi precetti. Ma delle stampe giapponesi poté scrivere: "La raffinatezza del loro gusto mi ha sempre incantato e condivido interamente le implicazioni del codice che le ispira: evocare una presenza attraverso un'ombra, il tutto attraverso un frammento".¹⁰⁰

Come Monet, anche Edgar Degas sentì la profonda lezione dei maestri del Sol Levante. Degas fu attratto, in particolare, dall'acutissima attenzione al movimento, colto nei suoi aspetti più naturali, dalla nuova luce gettata su una miriade di gesti intimi e di atteggiamenti estranei da pose; da una pittura, insomma, che rappresentava senza artifici la vita degli uomini, e, più ancora, delle donne nei suoi aspetti più segreti. Il mondo delle donne di Utamaro, di madri che giocano teneramente con i loro bambini e di cortigiane che si fanno belle, e gli schizzi di Hokusai, specialmente i volumi IX e XII dei suoi *Manga*, con le numerose rappresentazioni di donne al bagno colte in gesti semplici, naturali, quali lavarsi un braccio o accovacciarsi nella tinozza, ma che le concludono in se stesse, rendendole soggetti degni di essere rappresentate, questo mondo estraneo ai rigori della ritrattistica europea influenzò enormemente il maestro parigino. La donna al bagno divenne presto uno dei suoi temi favoriti, e, come Hokusai, egli seppe fissare in un unico gesto la fluidità del ritmo che abbraccia le sue figure, con risultati poco consoni alla *pruderie* dei signori altolocati.

¹⁰⁰ Cit., in Arzeni, F., *L'immagine e il segno*, cit. , p. 24.

Le azioni specifiche dipinte da Degas sono le stesse presenti nei *Manga*: una donna che si accovaccia nella tinozza, un'altra che si asciuga i capelli, una terza che si pettina; ma, rispetto al modello, i gesti sono pervasi da una sensualità più diretta, da un erotismo privo del tocco ironico che spesso affiora nei *Manga*. Una tale naturalezza nel dipingere la donna costò a Degas l'accusa di "bassi istinti" (la stessa, del resto, rivolta a molti maestri dell'*ukiyo-e* e che costrinse spesso Hokusai a fuggire dall'ira dello shogun). Siegfried Wichmann ci ricorda che Huysmans scrisse, al proposito, che con le sue rappresentazioni di toelette femminili Degas aveva fatto "cadere dal suo piedistallo l'idolo fino allora risparmiato, cioè la donna; egli la rappresentava infatti nella tinozza da bagno in un atteggiamento umiliante nell'atto di portar cura al proprio corpo"¹⁰¹. Quanta distanza dal modello idealizzato della tradizione occidentale!

E tutto questo realizzato con un sapiente uso della linea, con un'attenzione spasmodica per l'energia delle forme in movimento, presentate, secondo la lezione del maestro giapponese, "come si possono presentare a qualcuno che spia"¹⁰².

L'osservatore era costretto a vivere il movimento elementare, la meccanica dei gesti era nuda: in virtù di questa evidenza, la banalità del gesto quotidiano veniva riscattata, riatteggiava il proprio carattere sacro. Dopo il 1900, nella sua ultima fase, il maestro parigino accentuerà sempre più la propria preferenza per la linea: i suoi disegni a gessetto nero fisseranno in una serie infinita di variazioni i movimenti di torsione e di flessione delle donne inginocchiate per il bagno, rivelando la stessa capacità di catturare la matrice istintiva del movimento che brilla nella lezione dei maestri dell'*ukiyo-e*.

Altrettanto importante fu tale lezione per Vincent Van Gogh, l'uomo che, tra i suoi contemporanei, forse capì più in profondità e che più sentì vicina l'arte giapponese. Dopo il successo delle stampe di Hokusai, era arrivata a Parigi una quantità enorme di studi e stampe dal Giappone, reperibili per cifre anche modeste presso la bottega del mercante Samuel Bing, al quale si doveva la pubblicazione della fondamentale rivista *Le Japon Artistique*, comparsa dal 1888 al 1891 in edizione inglese, francese e tedesca. Bing, oltre ad essere una figura di primo piano nella diffusione del gusto giapponese, fu amico personale

¹⁰¹ S. Wichmann, *Giapponismo*, cit., p. 36.

¹⁰² *Ibidem*.

di Van Gogh. Le stampe che importava rappresentavano un campionario di forme di vita pressoché sconfinato, forme perfezionate da una lunga tradizione di studi, codificata in venerati manuali, su cui studiava ogni aspirante pittore in Cina e in Giappone. Tra questi manuali, pieni di preziose e dettagliate istruzioni per dipingere fiori, piante, erbe, insetti, animali, onde, rocce e scogli, il più celebre resta l'antico *Chieh Tzu Yüan Hua Chuan* ("Gli insegnamenti della pittura del giardino grande quanto un granello di senape") che ci ricorda in apertura che:

*"Un vecchio adagio afferma che quanti sono versati nella pittura vivranno più a lungo, perché la vita creata per mezzo del tocco del pennello rafforza la vita stessa"*¹⁰³.

Questa enciclopedia del mondo visibile studiarono e si ispirarono, tra gli altri, Hokusai e Utamaro, il quale pubblicò, a sua volta, nel 1787 il libro *Ehon Mushi Erami* (Illustrazioni di insetti scelti). Questi manuali hanno rappresentato, dai tempi dei primi studi degli impressionisti, uno stimolo costante per gli artisti occidentali fino ai nostri giorni¹⁰⁴. Lo stesso Hokusai, durante tutto l'arco della sua prolifica carriera, si dedicò spesso alla composizione di manuali che, data la sua curiosità illimitata, furono dedicati ai soggetti più disparati.¹⁰⁵ Tutto, dai movimenti degli insetti alla vita degli alberi, dalla grazia dei fiori alle scene più intime del mondo degli umani, era stato rappresentato con uguale attenzione da Hokusai e dai suoi seguaci. E mentre in patria i pittori d'impronta classica lo guardavano con malcelato disprezzo per il suo accentuato distacco dalla tradizione e la censura shogunale lo costringeva a cambiare di identità e a nascondersi, il maestro giapponese continuava a dipingere con lo stesso sguardo riverente e stupito dinanzi alla varietà del mondo.

¹⁰³ Lu Ch'ai, Wang Shih, Wang Nieh, *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande quanto un granello di senape*, Milano, Leonardo, p. 62.

¹⁰⁴ L'elenco sarebbe sconfinato. Limitandoci agli esempi più significativi del periodo di cui stiamo trattando, ricordiamo i corvi ed i gatti di Manet, i cagnolini di Gauguin, i galli di Toulouse-Lautrec e i numerosi studi di insetti ed alberi di Van Gogh, oltre agli aironi, le gru ed i falchi che furono uno dei soggetti prediletti dagli artisti dello *Jugendstil*.

¹⁰⁵ Citiamo almeno, in quella caleidoscopica grammatica del mondo che sono i suoi *Manga*, gli Studi di onde, di Insetti e rettili, di Vari tipi di uccelli, di Varie figure nel privato, di Lottatori di sumo nella vita privata. V. Morena, F., *Hokusai*, Firenze, Giunti, 2007.

“Solo ora, a settantatré anni, comprendo in parte la vera figura e il carattere di uccelli, pesci e piante. Fino a ottanta anni farò progressi. A novanta penetrerò l'essenza di tutte le cose. A cento raggiungerò un alto grado di perfezione e se vivrò fino a centodieci anni, tutto ciò che creerò, ogni punto e ogni tratto, vivrà”¹⁰⁶.

Questo il testamento poetico di Hokusai. La sua dedizione assoluta al lavoro, insieme all'unicità delle creazioni, costituiranno un modello e saranno fonte d'ispirazione per vari artisti occidentali, tra i quali, di certo, possiamo annoverare il nome di Vincent Van Gogh.

Van Gogh fu un collezionista infaticabile di stampe giapponesi. Come dichiara in una lettera alla sorella Willemien:

“Ti puoi fare un'idea del cambiamento nella pittura pensando alle rappresentazioni giapponesi, ai paesaggi e alle figure che si vedono dappertutto. Io e Theo possediamo centinaia di stampe”¹⁰⁷.

Da questa continua frequentazione con i maestri dell'*ukiyo-e* Vincent imparò l'attenzione per il particolare, in cui vive e risuona il tutto, il gusto per i colori brillanti, l'importanza dello sfondo nei ritratti¹⁰⁸ e provò il desiderio intensissimo di vivere come dissolto nella natura che dipingeva, di cui sentiva l'infinita vitalità e bellezza. Ne resta testimonianza nei suoi splendidi, benché meno noti, studi a penna su carta e nei suoi disegni a penna e a china del periodo 1888-1890, eseguiti con tecniche calligrafiche apprese dai maestri giapponesi. Ispirati dal Giappone sono pure i soggetti di questi studi, cicale, cardi, alberi rappresentati con un'attenzione degna di un grande maestro orientale. Nell'arte giapponese Van Gogh vedeva una fonte inesauribile di

¹⁰⁶ Prefazione del 75enne Hokusai alla sua opera in tre volumi: *Fugaku hyakkei*, Edo, 1834, cit. in Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 54.

¹⁰⁷ A Willemien, Lettera 7 (tra il 9 e il 17 settembre 1888). Per un'edizione in italiano delle lettere di Van Gogh: Van Gogh, V., *Tutte le lettere di Vincent Van Gogh*, Milano, Silvana, 1959.

¹⁰⁸ Lo sfondo è fondamentale per i pittori giapponesi, tanto da avere una valenza maggiore della stessa persona rappresentata. Lo sfondo era carico di decorazioni, che venivano a volte riutilizzate per ritratti di soggetti diversi, in cui cambiava solo la testa. Cf., ad esempio, per l'importanza dello sfondo in Van Gogh, *Il ritratto di Le Pere Tanguy* del 1887 e *L'autoritratto con la testa fasciata* del 1889.

possibilità creative in cui il sogno conviveva accanto alla realtà, il buio e la luce si compenetravano:

“Digli che è mio grande desiderio imparare a compiere simili imprecisioni, simili deviazioni, rielaborazioni, trasformazioni della realtà; possono sì divenire bugie – ma più vere della verità più profonda”¹⁰⁹.

Anche la spiritualità buddhista lo attrasse: un autoritratto del 1888 ce lo mostra col capo rasato e lo sguardo fisso nel vuoto, alla maniera di un monaco giapponese¹¹⁰: un altro segno della sua volontà di penetrare profondamente le radici culturali dell'arte che tanto amava.

La comprensione, da parte di Van Gogh, dello spirito che animava queste rappresentazioni e delle nuove possibilità dischiuse dalla tecnica giapponese continuerà ad emergere dalle sue lettere. Sul finire degli anni Ottanta rese più potente, sulla scia di Hokusai, la raffigurazione dei ritmi di movimento della natura, arrivando ad effetti quasi simbolici di moto nella rappresentazione di onde, nubi ed alberi. Van Gogh aveva compreso che l'effetto di straniamento ottenuto tramite abbreviazioni del segno permetteva ai maestri giapponesi una pittura capace di rendere l'astratto:

“Hokusai ti fa emettere lo stesso grido, ma lo fa con le sue linee, con il suo disegno. Se nella tua lettera dici: le onde sono artigli, la nave vi è imprigionata, lo si capisce. Ora, se si usassero i colori e il disegno nel modo comune non si potrebbero rendere questi moti dell'animo”¹¹¹.

Accanto a Hokusai, suo altro maestro è il geniale paesaggista Ando Hiroshige, le cui serie di celebri vedute costituiscono ancora oggi, insieme alle *Trentasei vedute del Monte Fuji* dello stesso Hokusai, l'immagine 'ideale' del Giappone, quella che più ha avvinto la fantasia dei viaggiatori stranieri e degli stessi suoi connazionali. I paesaggi di Hiroshige dai colori iridescenti, dalle prospettive che si perdono all'infinito, i suoi primi piani di alberi allucinati e

¹⁰⁹ Lettera 418. Van Gogh, V., *Tutte le lettere*, cit..

¹¹⁰ Wichmann accosta suggestivamente questo autoritratto ad un ritratto di Muto Shui che raffigura il sacerdote Muso Sogeki. Cf. Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., pp. 41-42.

¹¹¹ Da una lettera di Van Gogh citata *ibidem*, p. 61.

viandanti solitari che avanzano nella neve o nell'oscurità, restano immensamente popolari negli occhi e nel cuore di qualsiasi giapponese. Con attenzione da discepolo Van Gogh copiò due stampe tratte dalle sue *Cento vedute di Edo*, *Il pruno in fiore* (che divenne *L'albero*, 1886-1888) e *Il ponte di Ohashi* (*Il ponte. Japoneserie*, 1886-1888). È stato detto che nei moduli pittorici di Hiroshige Vincent trovò “un decisivo insegnamento nella redenzione della figuratività”¹¹². Ma quello che più colpisce è la sorprendente vicinanza di temperamento con i suoi colleghi orientali, espressa a volte nelle lettere con toni che ricordano l'insegnamento di illustri maestri zen. “Bisogna fare in modo che gli alberi facciano smorfie”¹¹³, scrisse una volta, con espressione degna dell'autore di un antico manuale di disegni a inchiostro, e presto il Giappone stesso gli apparve come un luogo dell'anima, un ambiente ideale per ogni artista che, come lui, desiderasse disciogliere il proprio tormento in un mondo di intatta bellezza. “Sai che io (qui) mi considero in Giappone”¹¹⁴, scrisse una volta da Arles, e in un'altra lettera descrisse un “uomo indiscutibilmente saggio” intento a “studiare un unico filo d'erba” e

*“quell'unico filo d'erba lo conduce a disegnare tutte le piante e poi le stagioni e le grandi vie del paesaggio e infine gli animali, e poi la figura umana. Così passa la sua vita e la sua vita è troppo breve per arrivare a tutto. Ma, insomma, non è quasi una vera religione quella che ci insegnano questi giapponesi così semplici che vivono in mezzo alla natura come se fossero essi stessi dei fiori?”*¹¹⁵.

¹¹² Zolla, E., *Due varianti dell'esotismo. Parigi tra il 1862 e il 1932*, in Zolla, E., *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli, Liguori, 1987. Nel suo saggio Elemire Zolla riduce l'importanza dell'influsso giapponese sullo sviluppo dell'arte europea, volendo privilegiare l'impatto che ebbero, alcuni decenni dopo, la scoperta del mondo africano e di quello messicano. Ora, senza minimamente sottovalutare la portata dell'incontro-scontro con tali universi artistici, scopo di questo lavoro è sottolineare con forza il ruolo decisivo svolto dall'arte giapponese nel processo di formazione di una nuova sensibilità, di un nuovo modo di rapportarsi al mondo, ruolo che tuttora è ben lontano dall'essersi esaurito e che sembra impossibile voler circoscrivere ad apporti isolati e non sostanziali.

¹¹³ Cit. in Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 77.

¹¹⁴ Van Gogh, V., *Tutte le lettere*, cit., vol. II, p. 575.

¹¹⁵ *Ibidem*, vol. III, p. 56 (il corsivo è mio).

Sembra quasi di sentire un'eco delle sue parole in quelle di D. T. Suzuki quando esortò in questi termini il pubblico occidentale a fare esperienza dello zen:

*“Quando vedete un fiore, non soltanto voi dovete vederlo, ma anche il fiore vi deve vedere; altrimenti non vi è il vero vedere. Invero il vedere è il mio vedere il fiore e il mio essere visto dal fiore”*¹¹⁶. *“Come se fossero essi stessi dei fiori”*...

In un'altra lettera, di nuovo al fratello Theo, Vincent scriverà:

*“Mauve una volta mi disse: Troverai te stesso se ti metterai a dipingere, se penetrerai nell'arte più profondamente di quanto tu non abbia fatto finora....Ultimamente ho pensato spesso a queste parole. Ho trovato me stesso - sono quel cane.....Quel cane da pastore arruffato che cercai di descriverti nella mia lettera di ieri è il mio vero carattere e la vita di quella bestia è la mia vita”*¹¹⁷.

“Tat tvam asi” (“questo che vive sei tu”) ricordano le *Upanisad* indiane¹¹⁸, e la *compassione*, la capacità di immedesimarsi in ogni altro essere vivente consapevoli che ogni separazione è puramente illusoria, è lo stato di esistenza più profondo predicato dall'insegnamento del Buddha.

Uno spirito predisposto ad accogliere nella maniera più profonda la lezione dei maestri giapponesi, dunque, quello di Van Gogh, il cui amore per il remoto arcipelago, intanto, cresceva. Mentre ricopiava, “rendendole più giapponesi degli originali giapponesi”¹¹⁹, *L'Albero* e *Il Ponte* di Hiroshige, scriveva a suo fratello:

*“La mia intera opera si basa per così dire sul Giappone.(...) l'arte giapponese sta mettendo nuove radici tra gli impressionisti francesi”*¹²⁰.

¹¹⁶ Suzuki, D. T., *Il risveglio dello zen*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1987, p. 34.

¹¹⁷ Van Gogh, V., *Lettere a Theo sulla pittura*, Milano, TEA, 1994, p. 123.

¹¹⁸ Per un'edizione italiana delle Upanisad: *Upanisad Antiche e Medie*, a cura di P. Filippini-Ronconi, Torino, Bollati Boringhieri, 1960.

¹¹⁹ Wichmann, S., *Giapponismo*, cit. p.54.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 52.

Era il 1886. Qualche settimana dopo, ormai prossimo alla fine del suo tormentato viaggio, Van Gogh dipingerà il celeberrimo autoritratto con l'orecchio fasciato, stagliando, alla maniera d'un maestro orientale, il profilo su una delle sue stampe giapponesi, come a circondarsi nel dolore più estremo di un ultimo simbolo di bellezza.

Un altro artista attivo in quegli anni, dalla vita non meno ricca e sofferta e dall'interesse non meno intenso per tutto quello che è vita, Henry de Toulouse-Lautrec, non nascose mai la sua ammirazione e il suo debito verso l'arte giapponese. Insieme alle affinità materiali (come l'uso frequente della litografia) e contenutistiche, Toulouse-Lautrec trasse dalle stampe dell'una innovazione formale destinata ad influire profondamente sullo sviluppo della pittura primonovecentesca, "il tentativo di dare un carattere bidimensionale al volume dei corpi, di trasformare in immagine la realtà plastica, di usare le superfici, segnate da contorni nettamente marcati, come contenitori di colori puri".¹²¹ Siamo alle soglie dell'espressionismo, che già il Nostro sembra far vivere nei suoi giocolieri e nei suoi trapezisti, nelle smorfie dei suoi ubriachi del *demi-monde* riprese, molte volte fedelmente, dal mondo dei teatranti di Hokusai, lì dove il maestro giapponese riesce più decisamente a conferire un carattere satirico e burlesco al codificato mondo di atteggiamenti del *Kabuki*. L'equivoco microcosmo di Montmartre, dove il rampollo dei conti di Toulouse aveva trovato rifugio dalle rigidità dell'aristocrazia francese, era del resto il mondo più affine in Europa, oltre che al teatro di Hokusai, a quello dei maestri giapponesi del XVIII secolo, in particolare all'Utamaro delle *Case Verdi*¹²². Un mondo di ballerine, prostitute, bordelli e locali notturni, dove i codici di movimento già esplorati da Degas potevano essere portati al loro limite estremo, dove la gestualità sfrenata, irriverente dei personaggi si combinava con l'uso estremo del colore, ora attenuato ora molto brillante. Di questo ambiente Toulouse colse gli atteggiamenti e le pose tipiche di ogni gruppo, facendo dei propri soggetti delle vere e proprie *reclames*: dai *flâneurs* ai proprietari di locali malfamati, dalle prostitute ai *dandy*, dagli affaristi ai parvenu, ogni tipo sociale fu immortalato nella propria idiosincrasia. Come giù era stato per Degas, Hokusai fu di nuovo il modello principale: la spontaneità con la quale aveva

¹²¹ L'osservazione è di Arzeni ne *L'immagine e il segno*, cit., p. 26.

¹²² Era detto *Case Verdi* il quartiere 'allegro' di Edo, dove Utamaro visse e dipinse i suoi capolavori.

rappresentato una varietà di gesti impensabili per il Vecchio Continente (impensabili perché, a volte, estranei al senso del movimento degli europei) fu ripresa con precisione da Toulouse. Ma, di suo, il maestro francese coordinò lo straordinario linguaggio dei segni dei *Manga* in una sorta di regia scenica: se linee, prospettive e angolazioni del disegno sono spesso identiche, egli accentuò l'aspetto emozionale, donando tonalità cabarettistiche ai movimenti degli attori di Hokusai. La teatralità del gesto colta e ripetuta *ad infinitum* da Hokusai venne colorata dall'ironia malinconica di Toulouse che ne rinfrescò la ritualità, un po' come Degas aveva attualizzato il motivo della donna al bagno. E mentre i suoi burleschi manifesti pubblicitari invadevano Montmartre, il visionario della Parigi notturna dipingeva a china, con pennelli ed inchiostri importati appositamente dal Giappone, una delicatissima *Anitra disegnata alla maniera di Hokusai o Paesaggio giapponese alla maniera di Hokusai* e apponeva alle sue litografie un sigillo con un monogramma vermiglio, in esplicito omaggio alla maniera dei suoi maestri giapponesi.

L'intera opera di Toulouse-Lautrec è una testimonianza inequivocabile della centralità dell'influsso dei maestri dell' *Ukiyo-e* sugli sviluppi della pittura europea. Volendo sintetizzare la portata di questo influsso, basterà dire che, grazie alle xilografie giapponesi, i pittori impressionisti uscirono dallo stallo dell'eredità romantica e dalle limitatezze del naturalismo descrittivo, imparando ad usare il vuoto come elemento attivo della composizione, ad utilizzare un nuovo genere di prospettiva, a valorizzare il momento preparatorio dell'esecuzione, in un nuovo rapporto tendente ad annullare la distanza con l'oggetto dipinto. Impararono, soprattutto, a prestare attenzione alle sensazioni di minima intensità, ad allargare il loro sguardo sul mondo.

Negli stessi anni, Odilon Redon traeva, inoltre, nuovi spunti contenutistici e formali dall'inesauribile mondo dei *Manga* di Hokusai, privilegiandone l'elemento spettrale e fantastico. Nei suoi cosiddetti *Noirs*, l'influsso di Goya convive quello dei volumi X, XI e XII dei *Manga*, mentre i suoi *Ciclopi* richiamano, nella differenza di proporzioni esagerata, nell'isolamento e nell'autonomia che acquista l'occhio del mostro disegni analoghi di Hokusai. Redon, del resto, riconobbe l'importanza della pittura orientale:

“Le cose più importanti ci sono state tramandate dai popoli orientali. Saper sconvolgere i piani di colori con tono su tono, il tono vibrante!”¹²³.

Inevitabile il richiamo ai colori delle stampe dell'*ukiyo-e*, ma Redon non si limitò a suggestioni cromatiche: apparizioni di creature spettrali, teschi ed esseri fantastici nella sua opera suggeriscono precisi accostamenti alla produzione di Hokusai.

Hokusai che, del resto, è ben presente anche nelle modalità di esprimere l'orrore e la paura proprie di Alfred Kubin. Seguendo il consiglio di Max Klinger, Kubin studiò attentamente i giapponesi e, in particolare, il maestro dei *Manga*. Nei mostri dagli arti smisuratamente allungati, nelle onde che si elevano come montagne, nell'uso inquietante del chiaroscuro le derivazioni da Hokusai sono numerose e precise ed evidenziano il ruolo centrale svolto dal maestro giapponese nel modellare le scelte del giovane pittore boemo. Del resto, l'intero movimento simbolista risulterà debitore delle visioni di Hokusai e di Hiroshige, dai nubifragi di Støer agli alberi nella tempesta di Nolde. Ma non è questa la sede più adatta ad approfondire un argomento di tale complessità.¹²⁴

Il giapponismo, intanto, cessava di essere un fenomeno elitario e entrava nel quotidiano dei parigini, grazie anche a discutibili opere letterarie come la *Madame Chrisantème* di Pierre Loti¹²⁵, che divulgavano quello che sarebbe diventato un misero stereotipo della incompresa società giapponese e, in particolare, delle sue donne. Con la figura di Kikku-san, la *musmé* protagonista di un “matrimonio a termine” con un ufficiale di marina francese, Loti ha il dubbio privilegio di aver instillato nell'immaginario occidentale l'idea della giapponese come donna-giocattolo, priva di aspirazioni ed ideali che non siano quelli di servire il suo amante, eppure, in segreto, calcolatrice e sfuggente. Di questo equivoco si nutriranno a lungo le fantasie degli europei castigati dalla loro morale borghese, e la geisha come ultima frontiera del piacere percorrerà molta letteratura dell'epoca. Alla costruzione dello stereotipo contribuirà in

¹²³ Cit. in Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 269.

¹²⁴ Rimandiamo quanti desiderino approfondire l'argomento all'ottimo studio di Wichmann, S., *Il culto giapponese degli spiriti e la pittura simbolista europea nel 1900*, in *Giapponismo*, cit., pp. 268 ss..

¹²⁵ Loti, P., *Madame Chrisanthème*, Paris, Calmann Levy, 1888.

maniera decisiva Puccini che, con *Madama Butterfly*, ci offrirà un altro misero ritratto di donna giapponese.¹²⁶

Ma, per fortuna, altri scrittori di ben altra caratura rivelavano il loro legame con l'arte nipponica. Dei de Goncourt è stato detto, dal primo serio studioso del ruolo del Giappone nell'arte e nella letteratura della Francia moderna, William Schwartz, che "L'influenza dell'arte giapponese (...) sembra aver inciso sul progetto o la costruzione di tutte le (loro) novelle più tarde ed aver ampliato la loro scelta di soggetti"¹²⁷. Da *Manette Salomon* a *Maison de un Artiste*, da *La Fille Élisa* fino a *Les Frères Zemganno* la passione, il culto, potremmo dire, che i due fratelli riservavano all'arte giapponese appare a più riprese. La stessa passione che, dopo la morte di Jules, spinse Edmond ormai vecchio a dedicare le sue ultime energie alla stesura delle monografie su Utamaro ed Hokusai. Ma anche il Maupassant di *Mouche* o di *Bel Ami* – dove il bell'arrampicatore Gorge Duroy ricopre il salotto di un economico bric-a-brac giapponese per impressionare l'amante che viene a trovarlo –, l'Huysmans di *A' Rebours*, e parecchi brani della *Recherche* di Proust mostrano il ricordo consapevole delle stampe o dell'arte giapponese. Influenzati direttamente dalle tecniche degli impressionisti, molti poeti, poi, a Londra come a Parigi, giunsero a chiamare le loro poesie "impressioni" (con esiti talvolta notevoli, come nel caso, che analizzeremo tra breve, di Wilde).

Anche in campo letterario, dunque, l'influenza dell'arte giapponese cresceva. Alla sua fonte stavano attingendo in quegli anni, spesso attraverso il filtro della pittura impressionista, movimenti fra loro agli antipodi, come il naturalismo e il decadentismo, ma accomunati dal desiderio di svincolare l'arte dalla morale.

Ma un'estetica così sottile e segreta, come il mondo da cui proviene, chiede molto tempo e attenzione a chi voglia svelarne gli incanti.

Molti dei motivi preannunciati dagli impressionisti troveranno adeguato sviluppo, come vedremo, solo nel secondo decennio del Novecento. E saranno i poeti, questa volta, ad assorbire la grande lezione dell'*haiku*. L'intera poesia occidentale ne uscirà profondamente modificata.

¹²⁶ Torneremo sull'opera di Puccini nel paragrafo dedicato al giapponismo in Italia.

¹²⁷ Schwartz, W. L., *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature, 1880-1925*, Paris, H. Champion, 1927, p. 89.

1.2. *Gli artigiani del Liberty – il giapponismo in Inghilterra*

South Kensington, 1912.

Nel salotto del suo bizzarro appartamento dalla forma triangolare Ezra Pound rilegge e taglia con la sapienza del “miglior fabbro” le poesie della sua amica H. D. e del giovane Richard Aldington. Pochi mesi dopo, su *Poetry*, la rispettata rivista diretta da Harriet Monroe, apparirà il primo nucleo di quelle poesie “imagiste” destinate a sconvolgere e mutare il mondo della poesia in lingua inglese.¹²⁸

South Kensington, 1862, mezzo secolo prima.

Nello stesso anno in cui i fratelli De Goncourt celebrano dalle pagine del loro *Journal* l'importanza dell'arte del Sol Levante, a Londra, nel quartiere in cui Pound mediterà le sue rivoluzioni, si tiene la prima esposizione d'oggetti d'arte giapponesi, che l'*East India Company* portava come trionfi dall'arcipelago che s'era appena riaperto al mondo. Anche dall'altro lato della Manica il successo fu grande. Gli inglesi, che vantavano una raffinata tradizione artigiana, rimasero stupefatti dalla maestria tecnica, dall'eleganza delle linee e dal senso di *rispetto* per i materiali che brillavano nei manufatti giapponesi. La ceramica, l'illustrazione, la gioielleria, gli utensili d'uso quotidiano esposti nei padiglioni di South Kensington influenzarono profondamente lo sviluppo delle arti minori e decorative in Inghilterra. E dall'isola le innovazioni tematiche e formali invasero presto il Vecchio Continente, grazie anche all'opera di quello che allora era il giovane direttore di una filiale specializzata in cose orientali della ditta Farmer & Rogers, Arthur Lasenby Liberty, destinato pochi anni dopo ad aprire la bottega che diverrà il punto di riferimento europeo in questioni di arredamento e decorazioni. Il negozio di Liberty annovererà tra i suoi frequentatori abituali Ruskin, Morris e Rossetti, e, soprattutto, James Mc Neill Whistler.

Whistler, americano di nascita, dopo un apprendistato parigino, incontrò il successo e la maturità artistica a Londra. Anche Whistler, come Monet, iniziò con una serie di ritratti in cui spicca un gusto ancora esotico, dove la

¹²⁸ Fondamentale su Ezra Pound il libro di Hugh Kenner, *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971; trad. it.: *L'età di Pound*, Bologna, il Mulino, 1997.

suggerimento formale e cromatico del kimono gioca un ruolo di primo piano. Il più celebre di questi dipinti resta *La principessa del paese di porcellana* (1865) che, nella testa lievemente reclinata, la lunga curva della schiena e l'orlo scampanato della gonna – tutte derivazioni precise dalla xilografia giapponese – anticipa modi che saranno propri, tra gli altri, di Manet e dello stesso Monet. In seguito lo studio da parte di Whistler dei maestri dell'*ukiyo-e*, ed in particolare di Ando Hiroshige, si fece progressivamente più sottile. Dal maestro delle *Cento vedute di Edo* apprese un uso sapiente delle sfumature di colore volte a creare particolari effetti prospettici, e dal suo *Ponte di Edo* trasse ispirazione per l'*Old Battersea Bridge*, considerato la sua opera più matura e il capolavoro del giapponismo inglese. In esso, come nel modello di Hiroshige, il pittore inglese riesce ad 'aprire' totalmente il quadro sul paesaggio: come nella pittura giapponese, ciò che non viene rappresentato deve essere intuito.

Whistler fu un precursore anche nel campo dell'arredamento. Nelle case europee e americane, grazie all'interesse degli architetti occidentali per l'eleganza del design nipponico, finì per essere presto di moda un salotto arredato all'orientale. Il pittore americano precorse, in un certo senso, questa tendenza, con la sua *Stanza del pavone*, in casa Leyland, dominata da enormi pannelli raffiguranti dei pavoni, dipinti col metodo delle vernici d'oro, secondo il modello dei templi buddisti, affiancati da scaffali e mensole di stile cinese.

Whistler fu un apostolo della diffusione dell'arte giapponese. Fu il primo a portare a Londra le xilografie giapponesi da Parigi, che mostrò già nel 1863 ad un entusiasta W. M. Rossetti¹²⁹, ed i suoi dipinti affascinarono Oscar Wilde che in un suo gruppo di poesie, intitolato significativamente *Impressioni*, rivela l'influenza dei colori e delle prospettive che il pittore americano 'rubava' alle amate stampe. E quadri, più che poesie, appaiono questi componimenti di Wilde che riesce ad incantare il lettore grazie a puri accostamenti di colore, mentre ponti, nebbie, foglie secche e silhouette di pallide donne suggeriscono le atmosfere classiche del tardo *ukiyo-e*. Leggiamo *Impression du Matin*:

*The Thames nocturne of blue and gold
Changed to a Harmony in grey:*

¹²⁹ V. Pennell, E. R. e J., *The Life of J. McNeill Whistler*, London-Philadelphia, Lippincott, 1908, vol. I, p. 118.

*A barge with ochre-coloured hay
Dropt from the wharf: and chill and cold*

*The yellow fog came creeping down
The bridges, till the houses' walls
Seemed changed to shadows and St. Paul's
Loomed like a bubble o'er the town.*

*Then suddenly arose the clang
Of waking life; the streets were stirred
With country waggon: and a bird
Flew to the glistening roofs and sang.*

*But one pale woman all alone,
The daylight kissing her wan hair;
Loitered beneath the gas lamps' flare,
With lips of flame and heart of stone.¹³⁰*

Le prime due strofe sono una delle più riuscite trascrizioni letterarie della poetica impressionista: la preminenza del colore rispetto alla linea, lo svanire degli elementi architettonici in ombre e nebbie richiama i quadri dello stesso Whistler o di Monet. Nella terza strofa, poi, lo “squillo/del mondo che si risveglia”, mirabilmente ripreso dall’uccello che vola sui tetti scintillanti e canta (da rimarcare che *clang*, *bird* e *sang*, tutti posti alla fine del verso, creano una eco che pare dilatare nel tempo l’effetto sonoro e visivo della strofa) ci danno, insieme all’improvvisa animazione delle strade, un’immagine degna di Hokusai quando mostra le strade brulicanti di umanità percorse nei suoi lunghi viaggi. La strofa finale ci dona, invece, con la sua “donna pallida tutta sola”, dalle “labbra di fuoco e il cuore di pietra” un ritratto che evoca le geishe di Utamaro o di Harunobu, arricchito dal bacio dell’alba sui suoi chiari capelli.

¹³⁰ Wilde, O., *The Complete Works of Oscar Wilde*, Vol. I, *Poems and Poems in Prose*, ed. by B. Fong and K. Beckson, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 153.

Riferimenti al Giappone abbondano anche in *Les Silhouettes*, nella quale “like a withered leaf the moon/ is blown across the bay”¹³¹; in *Le Jardin*¹³², dove musica e pittura *en plein air* si fondono per descrivere la vita pulsante di un giardino in fiore, e in *Impression. Le Réveillon*¹³³, un’altra splendida *alborada*, nella quale il sole sorge dal mare e la natura si sveglia in “a long wave of yellow light”. Così pure in *Symphony in Yellow*¹³⁴ un omnibus lungo il ponte “crawls like a yellow butterfly” e “the pale green Thames/ lies like a rod of rippled jade”; *Le Dame Jaune*¹³⁵ è, invece, una celebrazione della raffinata eleganza di una dama orientale, e in *Le Panneau*¹³⁶ (originariamente intitolato *Impression Japonaise*), una “little ivory girl” “with pale green nails of polished jade” canta e suona il liuto con immagini che evocano, di nuovo, le grazie di una geisha.

Questi versi di Wilde, come sottolinea Earl Miner nel suo ottimo studio sulla presenza del Giappone nella letteratura britannica ed americana, rappresentano il vitale punto di congiunzione e sviluppo del verso inglese dall’età vittoriana a quella moderna, anche se sono stati a lungo ingiustamente dimenticati.¹³⁷

Ma l’*arbiter elegantiae* venuto da Dublino fece riferimento al Giappone anche in altre circostanze. Nel saggio sull’arte *The Decay of Lying*, ad esempio, usò le “cose giapponesi” come dimostrazione che l’arte non è una mera rappresentazione della realtà, ma è, per sua stessa essenza, menzogna e travestimento del reale, al punto che lo stesso popolo giapponese finisce per essere “la creazione deliberata e cosciente di certi artisti individuali”; e, con l’ironia che gli è propria – ironia capace di svelare ogni artificio – continua affermando che “la totalità del Giappone è una pura invenzione. Non esiste un paese simile, non esiste gente del genere”¹³⁸. In *The English Renaissance* scrisse, inoltre:

¹³¹ *Ibidem*, p. 154.

¹³² *Ibidem*, p. 158.

¹³³ *Ibidem*, p. 156.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 168.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 162.

¹³⁷ Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 85.

¹³⁸ Wilde, O., *The Decay of Lying*, cit. in Arzeni, F., *L’immagine e il segno*, cit. p. 38.

*“While the Western world has been laying on art an intolerable burden of its own intellectual doubts and the spiritual tragedy of its own sorrows, the East has always kept true to art’s primary and pictorial conditions”.*¹³⁹

rivelando, in questa idealizzazione della civiltà orientale contrapposta alla decadenza del mondo occidentale, idee simili a quelle che, pochi anni dopo, esprimeranno Fenollosa e Okakura.

Se Wilde risulta debitore di James McNeill Whistler per averlo avvicinato all’universo estetico giapponese, con il suo amore per il Sol levante il pittore americano impressionò di sicuro anche numerosi studenti di Oxford e Cambridge, davanti ai quali, concludendo una *Lecture at Ten O’ Clock*, rivelò in tono solenne:

*“the story of the beautiful is already complete – hewn in the marbles of the Parthenon, and brodered, with the birds, upon the fan of Hokusai – at the foot of Fusihama –”.*¹⁴⁰

Tanta solennità irritò Swinburne, prima amico, poi detrattore di Whistler, che in una lirica a lui dedicata invocava: “Fly away, butterfly, back to Japan”, alludendo alla mania del pittore americano di firmare i propri dipinti con una farfalla. L’ira di Swinburne non servì, comunque, a frenare l’influsso dell’arte giapponese nel vecchio continente¹⁴¹. Le idee estetiche di Whistler troveranno ampia eco, infatti, nell’opera del suo amico Mallarmé – che, tra l’altro, tradurrà la *Lecture* in francese – e nella formazione della poetica di Ezra Pound.

A tenere vivo l’interesse per il Sol Levante nei paesi anglofoni contribuiva, intanto, non poco Lafcadio Hearn.

¹³⁹ Wilde, O., *The English Renaissance of Art*, Reprinted from *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co., 1908, cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 86.

¹⁴⁰ Whistler, J. McNeill, *Mr Whistler Ten O’ Clock. Public Lecture, Prince’s Hall, Piccadilly, 20 February 1885*, London, Chatto and Windus, 1888.

¹⁴¹ Sulla polemica tra Swinburne e Whistler, vd. Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit, pp. 83 ss..

Personaggio dalla biografia romanzesca, anticonformista e sognatore¹⁴², Hearn svolse la professione di giornalista 'errante', e attratto dai romanzi di viaggio di Percival Lowell, finì le sue peregrinazioni nel 1890 in Giappone, dove fu a lungo corrispondente per *Harper's Monthly*, scrisse numerosi libri di racconti di ambiente giapponese e insegnò inglese qua e là, prima di stabilirsi a Tokyo, dove sposò la figlia di un samurai. Secondo la legge nipponica lo scrittore assunse, allora, un nome giapponese, Koizumi Yakumo, e, dopo aver lavorato come giornalista, fu assunto come professore di inglese alla *Tokyo Daigaku*. Ma, al ritorno dello scrittore giapponese Natsume Soseki da Londra, nel 1903, il posto gli fu tolto, e Hearn, già amareggiato per essersi visto a lungo negare la cittadinanza, morì quasi in miseria, pochi giorni dopo essere diventato, ironicamente, cittadino dell'Impero nipponico.

Per i lettori di lingua inglese, Hearn è stato a lungo sinonimo di Giappone. Il suo sguardo gentile e meditante, la raffinata vibrazione della sua prosa migliore, la sua sensibilità per il particolare, per il dettaglio in apparenza insignificante ma denso di risonanze e mistero giustificano, caso raro a distanza di un secolo, il successo che gli tributarono i contemporanei. Le numerose traduzioni in francese, italiano e tedesco delle sue opere contribuirono a diffondere nel mondo un'immagine del Giappone, che benché in parte ancora 'esotica', risulta di sicuro più viva e aderente alla realtà delle manipolazioni di Puccini o, peggio ancora, di Loti. Nei suoi libri di racconti ed impressioni – tra i quali ricordiamo *Gleanings in Buddha Fields*, *In Ghostly Japan*, *Kokoro* – Hearn tentò sempre una mediazione tra il particolare esotico che poteva sedurre il lettore occidentale – fu il primo a descrivere il mondo di fantasmi e leggende che popolano il folklore nipponico – e la descrizione della bellezza nascosta, della poesia delle piccole cose di cui è permeata la sensibilità giapponese. Il suo libro più famoso resta *Japan: an Attempt at Interpretation*, una serie di discorsi scritti per un ciclo di conferenze universitarie, in cui lasciò, a quanti volessero avvicinarsi all'universo giapponese, un saggio di penetrazione psicologica, ricordando ai suoi lettori “the immense difficulty of perceiving and

¹⁴² Su Hearn, al quale negli ultimi anni sono stati dedicati ottimi studi, si vedano almeno: Dawson, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore and London, the Johns Hopkins University Press, 1992; Hirakawa, S., *Rediscovering Lafcadio Hearn*, Folkestone, Global Oriental, 1997; Shapiro M., *Japan: in the land of the brokenhearted*, VII, New York, H. Holt, 1989.

comprehending what underlies the surface of Japanese life".¹⁴³ Il suo amore fu ricambiato dai giapponesi, anche se i riconoscimenti più importanti arrivarono dopo la sua morte. Agli elogi di numerosi scrittori nipponici si aggiunse il fatto che – tributo che Hearn avrebbe certo apprezzato – molti bambini a scuola iniziarono ad imparare le vecchie leggende shintoiste sui suoi libri, senza sapere che si trattava di un europeo, perché veniva descritto come "Koizumi Yakumo, scrittore giapponese dell'epoca Meiji che sapeva scrivere anche in inglese".

Come Whistler, Hearn influenzò più di una generazione. Delle sue suggestioni saranno ancora debitori, tra gli altri, Hoffmannsthal, Yeats, Pound, Eliot e gli Imagisti, e a lui guarderanno tutti gli autori di lingua inglese che nei primi decenni del secolo si accosteranno al Giappone.

Ma i canali attraverso cui l'arte giapponese penetrava in Occidente, intanto, si moltiplicavano. Altro fondamentale veicolo di trasmissione fu, sul finire del secolo, la pittura Liberty. Grazie ai pittori Liberty, infatti, i motivi ornamentali giapponesi divennero presto un patrimonio comune ad artisti di mezza Europa. I migliori artisti di questa corrente transnazionale colsero nella poetica di superfici dei modelli giapponesi la 'profondità' che vibrava¹⁴⁴, assimilando una delle più importanti lezioni estetiche del Sol Levante e trasmettendola ad un pubblico più vasto, anche se, spesso, non ancora pronto a cogliere la portata del loro messaggio.

Allo straordinario successo dei nuovi modelli decorativi contribuì in modo fondamentale anche il diffondersi dei libri illustrati giapponesi, specialmente dei libri di fiabe o racconti per ragazzi. Questi libri mostravano un campionario infinito di aspetti della natura, in particolare di piante e animali, rappresentati in ogni loro aspetto o posizione. I fiori, gli alberi, le foglie venivano resi nella loro precisione botanica, con una tale accuratezza da farli sembrare vivi. Allo stesso modo gli animali, dipinti anche sui grandi paraventi che presto entrarono nelle case europee alla moda, venivano colti nel loro ambiente naturale con una maestria tale da sbalordire gli artisti occidentali. Come abbiamo visto, dietro le acquisizioni dei pittori giapponesi c'erano secoli di esperienza, di meditazioni su venerandi manuali dedicati esclusivamente alla conoscenza di questi

¹⁴³ Hearn, L., *Japan: An Attempt at Interpretation*, Tokyo, Tuttle, 1959, p. 7.

¹⁴⁴ Cf. Lagazzi, P., *L'arabesco e il vuoto. Fili giapponesi nella poesia italiana contemporanea*, ora in *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento – Atti dell'omonimo convegno di studio*, a cura di M. Lami, Viareggio, Pezzini, 1989, p. 39.

soggetti; come ben sintetizza Siegfried Wichmann: “La creatura doveva essere compresa nella totalità dei suoi movimenti prima di venire fissata nella limitatezza di un immagine”.¹⁴⁵

Bisognava immedesimarsi con ciò che si dipingeva:

“Devi saper rappresentare in modo esatto il bambù nel tuo spirito prima di dipingerlo. Solo allora puoi afferrare il pennello, concentrare la tua attenzione e avere ben chiaro davanti agli occhi ciò che vuoi rendere. Muovi e tira il pennello con rapidità. Scegli solo ciò che hai percepito; come l’uccello rapace piomba verso il coniglio quando lo ha avvistato, così tu fissa con determinazione: se esiti un solo istante tutto è già svanito”

Così il poeta e pittore cinese Su Tung-p’o avvertiva quanti volessero intraprendere la via della pittura.¹⁴⁶

Abbiamo già visto che di tali insegnamenti gli impressionisti fecero tesoro. Dagli alberi “che fanno smorfie” di Van Gogh alle ninfee di Monet, ai gatti e ai corvi di Manet, ai fiori giapponesi, in particolare l’iris e il giaggiolo, veri e propri simboli dei pittori e degli illustratori inglesi di fine ‘800, tutta l’arte europea risultò profondamente modificata dall’estetica giapponese. Gli esempi dei soggetti rappresentati potrebbero moltiplicarsi. Ma ciò che più conta è la radicalità della lezione appresa. Un mondo di cose vive, che aspettavano solo di essere colte per essere rappresentate, s’apriva ora davanti agli occhi dei pittori europei. Ma bisognava prima imparare a vedere. E, mentre la lezione dei maestri giapponesi, che aveva raggiunto finora il suo apice qualitativo in Van Gogh e nella seconda generazione di impressionisti parigini, si diffondeva in ambiti sempre più vasti, nuovi scolari in diversi campi si profilavano all’orizzonte, pronti ad approfondirla.

¹⁴⁵ Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 75.

¹⁴⁶ La frase, del maestro Su Tung-p’o, è citata *Ibidem*, p. 76.

1.3 Il belmondo di Via Condotti – Il giapponismo in Italia

L'Italia era in pieno clima post-risorgimentale. Si alternavano governi di destra e di sinistra, ma gli uomini al potere restavano, curiosamente, gli stessi:

“Trasformismo, brutta parola a cosa più brutta. Trasformarsi da sinistri a destri senza però diventare destri e non però rimanendo sinistri. Come nel cerchio dantesco de' ladri, non essere più uomini e non essere ancora serpenti”,

constatava amaramente il Carducci.¹⁴⁷

Nel 1882, l'anno di nascita della Triplice Alleanza, a Roma il giovane D'Annunzio, da poco giunto nella capitale, ma già impagabile *flaneur*, pubblicava su riviste alla moda le sue prime liriche giapponesizzanti, fragili esercizi di stile, vicini alle *chinoiseries* di Théophile Gautier.¹⁴⁸ E, come spesso gli accadrà anche in seguito, in quegli anni il ragazzo abruzzese era all'avanguardia. Lettore del *Petit traité de poésie française* del Banville, appena uscito a Parigi, e del *Livre de Jade*, antologia di traduzioni dal cinese di Judith Gautier¹⁴⁹, il futuro vate compone liriche in cui si fondono gusto parnassiano e giapponismo, tra immagini pure di un mondo illusorio che sembra esistere solo in virtù della sua gracile bellezza, e musicalità lieve d'un verso che sembra, a volte, volersi sciogliere come la fragilissima realtà che rappresenta:

*La tua man breve,
passando, i fiori coglie:
par tra le foglie,
tra i calici di neve,
una farfalla, lieve.*¹⁵⁰

¹⁴⁷ Carducci, G., “Candidature”, *Don Chisciotte* (3/1/1883).

¹⁴⁸ Per un'analisi della poesia e della prosa del D'Annunzio di quegli anni, corredata di un'accurata cronologia, v. Lorenzini, N., *Giapponeserie e giapponismo alla prova della poesia: D'Annunzio, Govoni, Saba*, in *Elpidio Jenco e la cultura del primo '900*, cit., pp. 13-18.

¹⁴⁹ Figlia di Théophile, fu autrice, tra l'altro, di alcuni modesti drammi di soggetto orientaleggiante (il più celebre fu *La Marchende de sourires. Drame Japonais en cinq actes*, Paris, 1888).

¹⁵⁰ Da *Fêtes galantes*; ora in D'Annunzio, G., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, vol. I, p. 532.

In un'Italia in cui era difficile trovare qualcuno che sapesse distinguere tra Cina e Giappone, D'Annunzio merita ancora più credito per la sua precoce sensibilità nell'apprezzare l'arte giapponese. In una delle sue cronache mondane (*Toung – Hoa – Lou ossia Cronica del Fiore dell'Oriente*, a firma Shiun-Sui-Katzu-Kava, apparsa sulla "Tribuna" il primo dicembre 1884) mentre era intento descrivere lo *shopping* delle signore romane nella bottega della signora Beretta, versione di Via Condotti della celebre "Porte Chinoise" di Madame Desoye a Parigi scrive, osservando alcune xilografie, della

*"commozione profonda nel cospetto di questi veri quadri (...) in cui tutto il sacro poema della vegetazione è rappresentato con un'immensa pazienza d'amore".*¹⁵¹

E continua prendendosela con i detrattori della arte giapponese, che non vedono

*"a che miracoli di verità e di animazione li artefici sanno giungere adoperando materie ingrate al lavoro, fredde di colore, fragilissime".*¹⁵²

Ispirato dal mito del mondo di fiaba del Giappone, e dalla *Maison d'un artiste* di Edmond de Goncourt, D'Annunzio scrive anche una novella, *Mandarina*, apparsa nel 1884, poi ripresa e sviluppata nel *Piacere*. Novella dalle tinte evanescenti, intrisa di desiderio e nostalgia, con moduli che ritorneranno nella sua narrativa più matura, *Mandarina* evoca, secondo uno stilema di tanta narrativa fineottocentesca, il Giappone quale paese del sogno, il cui ricordo, intessuto della bellezza della natura e della gente, strugge la protagonista costretta a viverne lontana. Viene da chiedersi, con Paolo Lagazzi, che ruolo, tra i suoi vari innamoramenti, abbia giocato l'infatuazione per il Giappone, "quanti spunti di poetica D'Annunzio non abbia tratto da questo episodio del suo percorso", che, forse, gli insegnò "che niente può essere più prossimo, a volte, alla natura di una sua rappresentazione anti-naturalistica o che spesso solo una forma calcolata nella sua stessa veste grafica, o addirittura

¹⁵¹ D'Annunzio, G., *Scritti giornalistici, 1882-1888*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Milano Mondadori, 1996, p. 302.

¹⁵² *Ibidem*.

in filigrana, può tentare di esprimere ciò che sfugge alla forma, ciò che appartiene al dominio del “fluido, dell’informe, del mistico”.¹⁵³

Nella Roma che si lasciava ammaliare dalla moda giunta da Parigi, D’Annunzio conobbe e scrisse anche di uno degli amanti più bizzarri dell’arte giapponese, il conte Giuseppe Primoli, discendente per parte di madre di Carlo-Luciano Bonaparte ed imparentato, attraverso la nonna, con il re Giuseppe. Pilastro dell’aristocrazia romana, ubiquo tra Roma e Parigi, Primoli frequentò Verga, la Serao, Boito e la Duse, come pure Flaubert, Maupassant, i dei Goncourt, Zola e Loti. Grazie alla profonda conoscenza dei due ambienti politici, culturali e letterari, il conte fu uno dei mediatori più attivi tra Italia e Francia, “l’un des «passeurs» les plus intéressants de son temps”, come ci ricorda Silvia Disegni¹⁵⁴: fece conoscere in Francia D’Annunzio, Verga ed Eleonora Duse ed in Italia favorì la diffusione dell’opera di Maupassant, Coppée e Bourget. In anni in cui numerosi intellettuali italiani guardavano alla letteratura d’Oltralpe come ad un possibile modello per lo sviluppo della letteratura del Paese appena unificato, Primoli fu frequentemente ricercato per agevolare gli scambi tra scrittori, traduttori e giornalisti.

I toni di D’Annunzio nel descrivere il suo salotto (la sua “galleria multicolore”, i “mille ventagli di Yokohama”, le lampade “di tutti gli stili”, il paravento “indescrivibile” per lusso, “artificio sublime”) ben connotano il fascino che dovette esercitare questo “monumento alla gloria della mondanità”¹⁵⁵. Primoli si distinse specialmente per la sua collezione di *kakemono*, anche se spesso badò più alla quantità, acquistando imitazioni occidentali, per lo più di scarso pregio. Le pitture di stile tradizionale giapponese che adornavano i rotoli in suo possesso furono completati da poesie, citazioni e frammenti autografati da amici celebri e meno celebri, tra i quali Renan, Mallarmé, Valéry, Caludel e Maupassant. Con questo desiderio di personalizzare attraverso le firme i propri *kakemono*, Primoli arrivò a creare una sorta di “nuovel objet”¹⁵⁶ che se da un lato risulta interessante per il precoce tentativo di interazione tra il segno europeo e quello giapponese, dall’altro resta

¹⁵³ P. Lagazzi, *L’arabesco e il vuoto*, cit., p. 41.

¹⁵⁴ Disegni, S., *Poèmes autographes sur kakemonos: (don de Maupassant à un ami: le comte Primoli)*, in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 20, 2007, p. 69.

¹⁵⁵ Così lo definisce Flavia Arzeni nel suo *L’immagine e il segno*, cit., p. 43.

¹⁵⁶ Disegni, S., *Poèmes autographes sur kakemonos*, cit., p. 83.

nel suo insieme lontano dall'ideale di eleganza sottile degli originali sia per la qualità dei dipinti che per un certo tono dissonante tra questi ultimi e le parti scritte.

Agli occhi inesperti dei contemporanei, tuttavia, la collezione di Primoli evocava il mistero di un mondo segreto, per il quale l'infatuazione cresceva. Il gusto giapponese, ormai, da Roma si diffondeva in tutta Italia e, mentre la signora Beretta trasferiva la sua bottega a Parigi, a Trieste i Wunsch aprivano un emporio che generò un gruppo giapponesizzante sul modello delle conventicole parigine. Quanto questa passione fosse destinata a radicarsi nell'animo dei triestini lo vedremo a breve, analizzando il percorso di Umberto Saba. A Trieste, intanto, era di moda tra le signore del bel mondo andare a teatro in kimono con acconciature da geisha; un'opera che riscuoteva un notevole successo in tutta Italia era la *Iris* di Mascagni, rappresentata per la prima volta nel 1898, opera che si inseriva nel filone giapponista della musica europea, iniziato dal Saint-Saëns de *La Princesse Jaune* (1872) e proseguito da *The Mikado* (1885) di Gilbert e Sullivan e da *The Geisha* (1890) di Jones. Il libretto di Illica, con la patetica vicenda della giovane Iris rapita e costretta a prostituirsi, capace di trovare la libertà solo nel suicidio finale, riveste di un alone cupo e fantastico (si pensi ai mostri sognati da Iris o alla bizzarra danza delle marionette ispirata a Loti) l'abituale, più tenue, giapponismo di maniera, ma la percezione del Giappone è, ancora, totalmente 'esotica'.

Pochi anni dopo Illica tornerà ad immergersi in atmosfere giapponesi per scrivere, a due mani con Giacosa, il libretto dell'opera che segnerà il trionfo del giapponismo musicale. La *Madama Butterfly* di Puccini suggellò, con il suo straordinario successo europeo, uno dei momenti di massima fortuna del Giappone nel Vecchio Continente. Ma di quale Giappone si trattava? Decenni dopo, Elemire Zolla definirà l'opera, senza clemenza alcuna, "uno svenevole meretricio".¹⁵⁷ Ed in effetti, la patetica figura di Cio-Cio san, capace di innamorarsi ciecamente di un bellimbusto banale quale Pinkerton, poco si discosta, nella sua mancanza di profondità intellettuale, dallo stereotipo della *musmé* che già Loti aveva inflitto all'Occidente. È vero che nella *Butterfly* si nota una maggiore simpatia umana verso la *musmé* oltre ad una condanna scoperta della meschinità dell'amante americano. Palese è pure qualche passo in

¹⁵⁷ Zolla, E., *Due varianti dell'esotismo. Parigi tra il 1862 e il 1932*, cit., p. 32.

avanti, rispetto alla *Madame Chrysantème*, nel tentativo di rendere più verosimile l'ambientazione giapponese. Puccini volle, infatti, documentarsi personalmente su vari aspetti della lingua e della cultura del Sol Levante, frequentando la moglie dell'ambasciatore nipponico a Roma ed arrivando a incontrare a Milano Sada Yakko¹⁵⁸, l'icona del teatro giapponese che, con la sua forza espressiva, aveva stregato, durante una tournée di quattro anni iniziata negli Stati Uniti e proseguita in Europa, le platee occidentali. Dal punto di vista musicale, il maestro non mancò di inserire soluzioni melodiche ed armoniche legate ai timbri ed ai toni della tradizione cui si avvicinava, ed i due librettisti, Illica e Giacosa, furono prodighi di citazioni giapponesi – dai ventagli agli *obi*, dal rito del tè all'*ikebana* ai pugnali da *hara-kiri*. Ma l'opera non si discosta da un superficiale giapponismo di maniera, che, già sorpassato dalle vitali intuizioni degli impressionisti francesi, nel giro di pochi anni risulterà del tutto inattuale grazie agli apporti che verranno da quella generazione di poeti che grazie all'*haiku* permetterà, come vedremo, una comprensione ben più profonda della cultura giapponese.

Il lascito più duraturo dell'opera sarà, alla fine, l'identificazione della donna giapponese nella geisha, amante tenera ed infantile quanto sottilmente astuta e venale, uno stereotipo tuttora duro a morire in Occidente.

Ma dal melodramma ritorniamo adesso alla poesia, spostandoci nella Ferrara di inizio secolo. Negli anni del trionfo di Puccini un giovanissimo poeta, Corrado Govoni, cedeva alla tentazione di calarsi nelle rarefatte atmosfere di un giapponismo di maniera, tra il D'Annunzio d'*Intermezzo* e il decorativismo del liberty europeo. Lo fece con quattro sonetti, i *Ventagli giapponesi*, sezione iniziale delle *Fiale*, pubblicate nel 1903 a Firenze con xilografie rosso sangue su copertina verde veleno di de Karolis, l'incisore preferito da D'Annunzio. Ma all'uso consueto di immagini evocative e contesti

¹⁵⁸ Nata nel 1871, Sada Yakko era una celebre geisha quando, nel 1894, sposò l'attore Kawakami Otojirō ed intraprese la carriera di attrice. All'età di ventisette anni iniziò un tour di quattro anni negli Stati Uniti ed in Europa, con la "Imperial Japanese Theatre Company" diretta dal marito. La sua bellezza, unita alla sua grazia in scena ed alla sua capacità di improvvisazione, ne fecero un idolo delle platee occidentali. Destò l'ammirazione di scrittori quali Gide ed Hofmannsthal, Picasso volle ritrarla, Debussy e Puccini la apprezzarono apertamente. Il governo francese le rese omaggio, conferendole il titolo di Madame Sadayakko ed in Italia fu ribattezzata la "Duse dell'Est". Morì ad Atami in Giappone nel 1946. Sulla sua vita si veda: Downer, L., *Madame Sadayakko, The Geisha Who Bewitched the West*, New York, Gotham, 2004.

evanescenti, Govoni aggiunge il suo gusto straniante, la capacità di isolare cose e presenze in un'atmosfera irreale, creando spazi d'attesa in cui il verso finale rivela piccole epifanie quotidiane. Leggiamo il primo sonetto, *Paesaggio*:

*La casina si specchia in un laghetto,
pieno d'iris, da l'onde di crepone
tutta chiusa nel serico castone
d'un giardino fragrante di mughetto.*

*Il cielo dentro l'acque un aspetto
assume di maiolica lampone;
e l'alba esprime un'incoronazione
di rose mattinali dal suo letto.*

*Sul limitare siede una musmé
trapuntando d'insetti un paravento
e d'un qualche rara calcedonia:*

*vicino tra le lacche ed i netzké,
rosseggia sul polito pavimento,
in un vaso giallastro una peonia.¹⁵⁹*

Ad una prima lettura, il sonetto appare un vero e proprio campionario di *japonaiseries* non lontano dalla maniera liberty dominante in Europa, filtrata in Italia dall'esotismo dannunziano. Eppure c'è già – in un Govoni, ricordiamolo, appena diciottenne – il gusto per la parola straniante, per l'aggettivo inatteso che getta una luce diversa sull'oggetto che accompagna, per la rima ricercata che pare voler sfilare al mondo qualche strato della sua presunta consistenza.

Un esempio ancora più esplicito viene da *Interno*, un altro sonetto dei *Ventagli*, in cui il gioco di rime in *é* e in *ù* scandisce la creazione un vero e proprio teatrino di oggetti esotici che, proprio attraverso l'ambiguità e l'ironia fonetica, sembrano animarsi, volere uscire dalla pagina con un effetto che

¹⁵⁹ Govoni, C., *Fiale*, Firenze, Lumachi, 1903.

sembra anticipare il cartone animato, di cui i giapponesi saranno, parecchi decenni più tardi, gli assoluti maestri.¹⁶⁰ Leggiamo le terzine finali:

*Nel mezzo, un'adunanza di musmé
giuocano con degli strani balocchi
sotto un ventaglio di marabù;*

*mentre l'alba è una chicchera per thé
in cui dei draghi inseguono con gli occhi
un serrato triangolo di grù¹⁶¹*

Siamo già alla poetica immaginifica e antisublime che caratterizzerà il capolavoro giovanile del poeta ferrarese, *Armonia in grigio et in silenzio*, che, pubblicato a pochi mesi di distanza dalle *Fiale*, segnerà un punto di svolta per la lirica italiana. Il libro è il primo esplicito tentativo di liberare la poesia del nostro paese dalla retorica dell'Arte con la maiuscola, mediante la creazione di un *sublime d'en bas* contrapposto ai voli dannunziani e carducciani. Tentativo riuscito tramite la geniale scelta govoniana della poetica delle piccole cose, delle epifanie del quotidiano, la poetica del silenzio e della solitudine, che valse al poeta e alla sua cerchia di amici l'etichetta, forse limitativa, di "crepuscolari". Con la serie di scene dimesse ambientate nella sua periferica Ferrara – la città che sarà sfondo e protagonista, anni dopo, della pittura metafisica di De Chirico, che a Govoni dovrà non pochi spunti – di minimi accadimenti descritti con una malinconia spesso accompagnata dall'ironia e dal gusto del paradosso, Govoni intuì una via che anticipava la modernità. Dietro le sue poesie ci sono sì gli amati Rodenbach e Maeterlinck, e tutta quella seconda generazione di simbolisti di cui il giovane ferrarese era l'ambasciatore presso i suoi amici agli inizi del secolo. Ma il tutto è filtrato da quel gusto per la deformazione di

¹⁶⁰ Cartone animato che, del resto, è già tutto *in nuce* nelle fantasmagoriche espressioni dei personaggi di Hokusai, oltre che nelle sue imprevedibili ambientazioni. Sono fondamentali in tal senso le sue celebri serie di fantasmi e demoni (si pensi alla serie *Cento racconti di fantasmi* o al *Demone della gelosia ghignante*) che, come abbiamo accennato in precedenza, svolsero un ruolo decisivo nell'orientare la pittura simbolista europea. Ma il gusto della caricatura, della deformazione ironica o grottesca è presente nella grande maggioranza dei soggetti dipinti da Hokusai ed è proprio a questo sua vena irriverente che si ispireranno, un secolo più tardi, i disegnatori giapponesi.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 46.

oggetti e parole, da quell'arte di proiettare in una dimensione onirica il quotidiano che sono inconfondibilmente govoniani, come pure unica è la sua vertiginosa capacità di scherzare con le parole, di piegarle a qualsivoglia acrobazia fonetica e rimatica. Proprio in questo connubio inscindibile di virtuosismo linguistico e apparente modestia tematica sta l'unicità della sua poetica, quella poetica del "bianco minore", per dirla con Corazzini, che affascinerà varie generazioni di poeti italiani e non solo. La sua musica sbiadita:

*Io amo la musica sbiadita
come le stoffe dei loro ricami
colorati (le note), l'appassita
musica de gli splendidi remi*¹⁶²

“avrà echi nella *cattiva musica* di Montale e nel *music hall* di Eliot”¹⁶³, come ci ricorda Laura Barile. Allo stesso modo i repentini disvelamenti del mistero insito nel quotidiano non saranno dimenticati da Penna o dall'ultimo Saba.

Proprio in queste subitanee “illuminazioni”, derivanti spesso dal lasciare aperta la domanda, dal lasciare che le cose si manifestino senza interferenze da parte del poeta, che ne sente la pena (“le cose spirano un'occulta pena...”¹⁶⁴) e se ne lascia impregnare (“l'anima mia, impressionabile/anima come un odore, instagnabile/ specchio che d'ogni musica s'informa”¹⁶⁵) vibrano i momenti in cui Govoni più si avvicina allo spirito dell'*haiku* e al senso della bellezza come è intesa dalla tradizione giapponese. Una delle caratteristiche dell'*haiku* è, infatti, lo *yugen*, il senso di mistero che emerge dall'interrogazione delle cose, la cui comprensione non è affatto possibile a chi si ponga di fronte a loro con i soli strumenti della ragione. Il mondo richiede, per un artista del Sol levante, un'attenzione e un rispetto profondi se se ne vuole cogliere la vera bellezza. Ma tale bellezza è destinata a svanire, e nell'animo di chi la contempla alla gioia si accompagna sempre la malinconia, la “occulta pena” che rende più prezioso l'incontro (è questo il senso del *mono no aware*, l'ideale che racchiude per i

¹⁶² Govoni, C., *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi, 1903; ristampa: Milano, Scheiwiller, 1989, p. 22.

¹⁶³ Barile, L., *Postfazione* a Govoni, C., *Armonia in grigio et in silenzio*, cit., p. 229.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 135.

giapponesi l'essenza della bellezza che è sempre, indissolubilmente, legata allo scorrere del tempo). Non c'è nulla di più volgare, per un giapponese amante della propria tradizione, di un oggetto o di un edificio che nella sua vistosità, nel suo essere troppo nuovo o troppo sgargiante, manifesti palesemente la sua ignoranza delle regole del tempo, della morte che in ogni istante accompagna la vita. Animato da questa consapevolezza, Sen no Rikiū, il celebre maestro del tè, insegnò ai suoi connazionali che solo ciò che è *wabi* – che si presenta, cioè, in forme povere e inappariscenti – può manifestare una intima luce.¹⁶⁶

Ora Govoni non poteva essere, chiaramente, al corrente di tali principi estetici. Pure poté lasciarci, in vari momenti, la sensazione che il suo animo li condividesse. Leggiamo i finali di due sezioni del *Canto Fermo*:

V

*A le case malate la pioggia
versa il suo medicamento.
Mulina sopra un tacito convento
una ventarola roggia.*

X

*Ora, nessuno. Una ghironda
suona un'aria sfiatata.
A una odorosa ventata
trema de l'erba in una gronda.*¹⁶⁷

In questi silenzi, resi più intensi dalla malinconia dei suoni (la pioggia, la ventarola, l'aria sfiatata della ghironda), il mondo sembra voler svelare il proprio segreto. Ma questa rivelazione è, e solo può essere, un sussurro, lieve come il tremare della “erba in una gronda”, la presenza assoluta di un attimo, prima di un nuovo silenzio.

Dopo l'esperienza delle *Fiale* e di *Armonia* il percorso poetico di Govoni tornerà ad intrecciarsi al Giappone. Poco più di dieci anni dopo anche il poeta

¹⁶⁶ Per un approfondimento su Rikiū e la cerimonia del tè rinviamo al prossimo paragrafo.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. 15 e 25.

ferrarese, come Ungaretti, Saba e Jenco, collaborerà alla *Diana*, e sul fascicolo 6 del 1916 una sua lirica, *Effusione*¹⁶⁸, comparirà subito dopo un cospicuo gruppo di traduzioni da Akiko Yosano, seguite da un commento dei traduttori¹⁶⁹. In questa lunga lirica govoniana, che apparentemente si discosta dalla brevità tipica dei componimenti giapponesi, si rilevano, tuttavia, interessanti affinità tematiche con la spiritualità orientale. La meraviglia iniziale (“Questa mattina, come tutto è strano,/ed io sono pieno di meraviglia...”)¹⁷⁰ sembra la stessa provata dal maestro Kobayashi Issa quando ci sussurra:

*Io non ho nulla, eppure
quale dolcezza in cuore –
e che fresco*¹⁷⁰;

o il dissolversi nella natura con un sentimento di sorpresa comunione col mondo (“Io non mi trovo più: la mia mano/ è una cosa dolcissima staccata/che scorre voluttuosa sopra l’erba ...”), come pure la forza associativa delle immagini o l’uso di colori dissonanti richiamano le caratteristiche dell’*haiku*. Fino alla chiusa che, come è proprio di Govoni, traduce l’idillio esotizzante in degradata quotidianità. L’apparizione finale de “la rana verde e gracida” che “sopra la riva della gora/dove si specchia/vestita d’edera la catapecchia” “tuffasi e galleggia placida” richiama, per contrasto, il *topos* della rana, animale molto amato dai giapponesi per la sua aura contemplativa, immortalato da Bashō nel suo *haiku* più imitato:

Antico stagno!

¹⁶⁸ Cf, *Diana*, ristampa anastatica, a cura di N. D’Antuono, Salerno, Avagliano, 1990.

¹⁶⁹ Le traduzioni, iniziate nell’autunno del 1915, iniziarono a comparire sul numero 5, anno II, maggio 1916 e furono raccolte nel volume antologico *Poesie giapponesi* presso Riccardi nel 1917, poi ristampate nella veste definitiva con il titolo *Lirici giapponesi scelti e tradotti da Gherardo Marone e Harukichi Shimoi*, Lanciano, Carabba, 1927.

¹⁷⁰ Kobayashi Issa è considerato in Giappone uno dei quattro più grandi *Haijin* (scrittore di *haiku*) di tutti i tempi, insieme a Bashō, Buson e Shiki. Figlio di contadini, rimase presto orfano e visse sempre in povertà ed amico dei poveri. La sua sensibilità, che a noi europei ricorda quella francescana, il suo amore per la bellezza inappariscente, per la vita contemplata nelle sue minime manifestazioni lo portarono a scrivere cinquantaquattro *haiku* sulle lumache, duecentotrenta sulle lucciole, oltre centocinquanta sulle zanzare, quasi duecento sulle rane. La purezza del suo sguardo sul mondo lo ha reso un maestro di livello ineguagliato.

*Salta dentro una rana –
Suono d'acqua.*¹⁷¹

La ‘mistica’ rana di Bashō e la “gracida” rana di Govoni suggeriscono che, all'epoca, il poeta ferrarese avesse già fatto conoscenza con l'*haiku*. La fondamentale antologia del Revón, sulla quale tornerò in seguito, era uscita a Parigi nel 1910 e conteneva discrete traduzioni, tra gli altri, proprio di Matsuo Bashō¹⁷²; come vedremo anche nel caso di Ungaretti, è più che probabile che un poeta legato alla Francia come Govoni ne fosse a conoscenza.

A Napoli, intanto, la *Diana*, sotto la direzione di Gherardo Marone, grazie alle traduzioni, compiute direttamente dagli originali, dei migliori poeti contemporanei del Sol Levante ad opera dello stesso Marone e di Harukici Shimoï, segnava il momento fondamentale in Italia del passaggio dal giapponismo al Giappone. In quegli anni, infatti, nell'Europa scossa dalle avanguardie, si smetterà di guardare al Giappone come a un paese di sogno da trattare con i guanti bianchi dell'esotismo e, grazie soprattutto alla diffusione dell'*haiku* e del *tanka* e ad intermediazioni decisive come quelle di D'Annunzio e Govoni, i poeti più sensibili conosceranno un nuovo, limpido veicolo di poesia. L'approfondimento della sensibilità e dell'estetica giapponese darà, anche in letteratura, risultati sorprendenti. L'esempio più insigne, in Italia, sarà quello di un poeta che proprio alla *Diana* e a Marone dovette non poco della sua formazione. Il poeta in questione è, ovviamente, Giuseppe Ungaretti. La sua vicenda, sin dagli esordi intrecciata a quella della *Diana*, sarà esaminata nella seconda parte di questo lavoro.

¹⁷¹ *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 99.

¹⁷² Revon, M., *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Delagrave, 1910.

1.4 *Entusiasmi yankee – il giapponismo negli U.S.A.*

Dopo la restituzione della ‘visita’ del commodoro Perry da parte della delegazione giapponese, negli Stati Uniti l’interesse per il misterioso arcipelago crebbe rapidamente, aumentato dalle numerose corrispondenze di viaggio. Tra gli americani colti, infatti, e tra i bostoniani in particolare, il viaggio in Giappone era diventato, sul finire del secolo, quasi un obbligo sociale. Bayard Taylor, il giornalista più letto del tempo, aveva accompagnato Perry durante la sua spedizione e, al ritorno in patria, aveva tenuto conferenze pubbliche sul viaggio in più di cento città. Nel 1876, nell’Esposizione del Centennale a Philadelphia, il padiglione che mostrava le meraviglie dell’artigianato giapponese incantò il pubblico americano.

E così, dal 1880 in poi, molti bostoniani, alcuni in cerca del Nirvana¹⁷³, intrapresero il lungo viaggio mossi dal desiderio di toccare, con tipica concretezza yankee, la realtà dei loro sogni, a differenza dei francesi, che più *blasé* o forse soltanto più pigri, preferirono coltivare il loro amore a distanza. Uno dei viaggiatori più celebri fu, senza dubbio, Percival Lowell. Diplomatico nel Sud-Est asiatico, immaginifico astronomo¹⁷⁴, Lowell scrisse con tanta persuasività del Giappone, da spingere Lafcadio Hearn a partire per quello che sarebbe stato il suo ultimo viaggio. Negli stessi anni, si concesse un’avventura giapponese, in compagnia dell’amico Henry Adams, anche il pittore John La Farge, che del suo viaggio ci ha lasciato un interessante epistolario¹⁷⁵.

La Farge, maturato artisticamente a Parigi negli anni in cui esplose il *Japonisme*, fu uno dei primi e più convinti amanti dell’arte del Sol Levante. “My French people laughed at me for les amours exotiques”¹⁷⁶, disse una volta rientrato in patria, ricordando la portata del suo innamoramento. Innamoramento che non sfiorì mai, ma che anzi lo portò nel corso degli anni ad

¹⁷³ V. Mariani, A., *L’esperienza giapponese di John La Farge*, cit., p. 60.

¹⁷⁴ “Percy (a fine chap, Pound once remarked) had suddenly grasped the rationale of the newly discovered Martian canals – intelligent efforts to irrigate a dying planet – and founded an observatory to follow the matter up”. Vd. Kenner, H., *The Pound Era*, cit., p. 292.

¹⁷⁵ La Farge, J., *An Artist’s Letters from Japan*, New York, The Century, 1897.

¹⁷⁶ Cit. in *L’esperienza giapponese di John La Farge*, cit., p. 41.

affinare una tecnica sempre più vicina al modello giapponese, tecnica che includeva l'uso di pennelli e inchiostri originali, e che gli permise una comprensione profonda e precoce, rispetto a molti suoi contemporanei, dell'arte che amava. In un suo saggio, incluso nel libro *Across America and Asia* del geologo americano R. Pumpelly¹⁷⁷, La Farge fu uno dei primi a sottolineare le potenzialità dell'arte del Giappone (anche per lui, come per i Goncourt e Whistler, di importanza pari a quella greca) di influire sulla pittura europea, mostrando, inoltre, la possibilità di cercare in profondità punti di contatto sostanziali tra due mondi in apparenza così diversi.

Come risulta dalle sue *Lettere dal Giappone*, l'artista americano continuerà ad approfondire la sua comprensione dei metodi pittorici e dello 'spirito' nipponico, aiutato dall'amicizia con Okakura Kakuzo, di sicuro l'ambasciatore della cultura giapponese più influente negli Stati Uniti tra l'ultimo decennio dell'800 e il primo del '900. Nato da una famiglia di samurai, già giovanissimo allievo, poi, assistente di Fenollosa a Tokyo, Okakura appartenne alla generazione di giapponesi inviata dal suo governo in Europa e negli U.S.A. per impossessarsi delle tecniche e degli strumenti più moderni dell'Occidente. Tornato dal suo viaggio, mentre il suo Paese viveva un brutale processo di ammodernamento voluto dagli oligarchi dell'era Meiji, Okakura, nominato direttore della Scuola d'Arte di Tokyo, tentò di contrastare la politica culturale dominante, in nome di un ritorno agli ideali della classicità giapponese. Ma il governo ostacolò i suoi progetti, e Okakura, amareggiato, abbandonò il suo Paese per recarsi negli Stati Uniti, dove, grazie all'amicizia che lo legava a Fenollosa e a La Farge, entrò presto nel vivo della vita culturale americana. E anche in quella spirituale, potremmo aggiungere. Tra il 1903 e il 1906, infatti, scrisse e pubblicò in inglese tre libri, di cui il più celebre è senz'altro *The Book of Tea* (1906). Nei suoi libri, ora in maniera implicita ora esplicita, Okakura critica a fondo le brutture della società tecnologica e la progressiva alienazione dalla sfera spirituale, a cui contrappone il donchisciottesco richiamo agli ideali morenti della propria civiltà. In *The Book of Tea*, ad esempio, fornisce una prima deliziosa descrizione al pubblico anglosassone di un rito antico come il *cha-no-yu*, la cerimonia del tè, dove si vedono mirabilmente intrecciati i principi estetici e religiosi di matrice zen e

¹⁷⁷ Pumpelly, R., *Across America and Asia*, New York, Leypoldt and Holt, 1869.

taoista che formavano la sensibilità di ogni antico maestro giapponese, che correvano il rischio di soccombere alla violenza dell'occidentalizzazione. Il tempo darà, sfortunatamente, conferma alle sue previsioni ed il Giappone vedrà presto i propri raffinati principi estetici sacrificati in nome di un adeguamento a canoni alieni e, agli occhi di Okakura, grossolani. Restano, nelle sue pagine, gustose stilette ai modelli decorativi ed artistici di cui era informata la società che lo ospitava. Se è vero che “la comprensione artistica di un capolavoro già richiede di per sé una notevole sensibilità artistica”, in Occidente, dove “spesso si trasformano in piccoli musei gli interni delle case”, Okakura fa notare quanto debba “essere elevata la capacità di comprensione artistica di coloro che vivono quotidianamente immersi in una incredibile confusione di cose e colori”¹⁷⁸. A questo ingombro, materiale e spirituale, Okakura contrappone la purezza e la semplicità dell'estetica zen di cui è impregnata la cerimonia del tè. In questo “culto dell'Incompiuto, un tentativo delicato di raggiungere il possibile in mezzo a quell'Impossibile che chiamiamo vita”¹⁷⁹ ogni cosa, dai materiali prescelti per la costruzione degli ambienti al colore degli utensili, deve rispondere a precisi criteri di eleganza e raffinatezza. Ma si tratta di un'eleganza sussurrata, priva della benché minima ostentazione, volta alla creazione di un ambiente dove si possa abbandonare qualsiasi cura mondana in nome di una profonda comunione spirituale tra i partecipanti. Fondamentale è il ruolo del maestro che è tenuto a prendersi cura personalmente di ogni singolo dettaglio, dalla pulizia della stanza e degli strumenti alla preparazione degli ambienti e del tè.

Okakura ci offre nelle sue pagine il ritratto di alcuni di questi maestri, tra i quali spicca la figura, leggendaria in Giappone, di Sen no Rikyū (1521-91). Pittore e poeta di altissimo livello, Rikyū studiò lo zen al celebre tempio Daitokuji di Kyoto, dove sviluppò la propria personale visione del *wabi* e del *sabi*, gli ideali grazie ai quali raffinò il culto del tè fino a svelarne l'intima essenza. Il taiko Toyotomi Hideyoshi – un soldato di umili origini arrivato ad essere il personaggio politico e militare più influente dei suoi tempi – lo volle come suo personale maestro del tè e lo considerò uno dei suoi consiglieri più influenti. Numerosi aneddoti ci sono stati tramandati circa l'eleganza e il

¹⁷⁸ Okakura, K., *The Book of Tea*, New York, 1906, trad. it. *Il Libro del Tè*, Milano, SugarCo., 1991, p. 56.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 17.

coraggio di Rikyū; il seguente illustra bene l'essenzialità zen che ispirava il suo agire: quando Hideyoshi venne a sapere della splendida fioritura di campanule nel giardino di Rikyū, avvisò il maestro che le avrebbe visitate l'indomani. Il mattino dopo, quando il taiko entrò nel giardino, non c'era neanche l'ombra di una campanula. Tutti i fiori erano stati tagliati. Infuriato, Hideyoshi non disse tuttavia nulla fino a quando Rikyū lo condusse nella sala del tè dove, nel *tokonoma*, brillava un'unica campanula, fresca di gocce d'acqua che imitavano la rugiada.

La visione deliziò il taiko, ma, anni più tardi, la loro amicizia si incrinò, segnando la fine della vita di Rikyū. Okakura volle concludere il suo libro descrivendo il famoso sacrificio del maestro, il quale, sospettato di aver congiurato contro il suo patrono, si vide costretto a darsi la morte. Rikyū volle morire dopo aver celebrato un'ultima, splendida cerimonia del tè. Alla fine del rito, bevuto il tè da una tazza di inestimabile valore, il maestro donò ai convitati gli oggetti di cui si era servito. Tenne per sé solo la tazza che distrusse perché “contaminata dalle labbra della sventura”¹⁸⁰. Poi rimasto solo col proprio discepolo più intimo, ripiegò con cura l'abito da cerimonia e, con indosso solo il bianco vestito della morte, diede il benvenuto alla spada che lo trafiggeva recitando questi versi:

*Che tu sia la benvenuta,
Spada dell'Eternità!
Attraverso il Buddha
E attraverso il Dharma
Ti sei aperta la via.*¹⁸¹

La figura di Rikyū è rimasta nell'immaginario giapponese indissolubilmente legata all'arte del *cha-no-yu*. Ma furono numerosi i maestri che incarnarono lo spirito di questa sottile cerimonia. Tra i contemporanei di Rikyū spicca Takeno Joo (1504-1555) che equiparò la cerimonia del tè ai dipinti zen in cui un solo tratto di pennello nero sulla carta bianca racchiudeva il mondo. Joo, che, come Rikyū, aveva studiato lo zen presso il tempio Daitokuji, lasciò Dodici

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 83.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 84.

Insegnamenti, allo zen ispirati, per gli allievi della Via del Tè, che dovettero impressionare non poco i lettori occidentali a cui giunsero, secoli dopo, tramite Okakura:

- 1) *Per poter fare Cha-no-yu è necessario un profondo contatto umano.*
- 2) *Nel rispetto delle regole occorre evidenziare il sentimento.*
- 3) *Non si devono criticare le altre riunioni.*
- 4) *Non avere ambizioni.*
- 5) *Non desiderare gli oggetti altrui*
- 6) *È male praticare Cha-no-yu dando importanza agli oggetti.*
- 7) *Il pasto che precede Cha-no-yu non deve essere abbondante.*
- 8) *Comprendere la bellezza degli oggetti semplici ed utilizzarli.*
- 9) *Evitare di vendere le proprie conoscenze.*
- 10) *Coloro che amano Cha-no-yu devono distaccarsi dalla confusione del mondo, avvicinarsi a Wabi, comprendere bene gli insegnamenti del Budda e il sentimento di Waka.*
- 11) *Un ambiente sabishi (solitario, spoglio) va bene, ma se è evoluto scade nella volgarità.*
- 12) *Non si deve mai praticare Cha-no-yu senza rispettare gli ospiti, però non si deve rinunciare alla propria personalità e farsi guidare dall'ospite.¹⁸²*

Gli insegnamenti di questi maestri, insieme alla descrizione che Okakura offrì della *Sukiya*, la Stanza del tè, giocarono un ruolo importante nel suggestionare le menti di numerosi artisti occidentali. Basti pensare al ruolo centrale che, ai giorni nostri, ha il concetto di minimalismo in architettura e nell'arredamento e che si vede *in nuce* esposto nelle pagine dedicate alla *Sukiya* (la stanza del tè). Letteralmente Dimora del Vuoto e dell'Asimmetria, la stanza del tè è costruita e arredata per rispondere al gusto individuale del maestro, il quale si preoccuperà di valorizzare lo spazio vuoto in cui avvolgere i propri ospiti per permettere una trasformazione della coscienza. A tale scopo si servirà di uno spazio piccolo e raccolto, generalmente di quattro *tatami*¹⁸³ e mezzo,

¹⁸² *Ibidem*, pp. 97-98.

¹⁸³ Il *tatami* è la tradizionale pavimentazione giapponese composta da pannelli rettangolari affiancati fatti con paglia di riso intrecciata e pressata. Può anche avere diversi spessori che mediamente raggiungono i sei centimetri. Orientativamente il *tatami* è lo spazio occupato da

capace di accogliere non più di cinque persone. L'arredamento, ridotto ai minimi termini, avrà il suo cuore nel *tokonoma*, un piccolo altare, ispirato agli altari dei monasteri zen, sul quale saranno posti una calligrafia e un fiore appena colto, fresco di gocce d'acqua a ricordare la rugiada del mattino. Gli utensili e le ceramiche saranno sempre ricoperti da una patina di tempo, a simboleggiare l'impermanenza¹⁸⁴, e la cerimonia si svolgerà in un silenzio rituale, dove piccoli pezzi di ferro posti sul fondo della teiera evocheranno, durante il bollore dell'acqua, la voce del vento tra gli alberi.

È facile immaginare il profondo fascino che tali descrizioni dovette esercitare sul pubblico occidentale. Da Rilke a Hoffmannsthal a Yeats, numerosi furono gli scrittori e gli artisti che amarono il lieve libro di Okakura. Con il suo invito a “penetrare la sottile utilità dell'inutile”¹⁸⁵, lo scrittore giapponese lascerà un segno in quella generazione di americani e europei in cerca di una spiritualità più profonda; nonostante le ingenuità presenti nei suoi libri, o, forse, anche in virtù di queste, il suo messaggio risulta più che mai attuale nella società iper-tecnologica di oggi, come testimoniano le progressive ristampe e traduzioni dei suoi testi.

Il ricordo di Okakura sarà, dunque, destinato a durare. Ma un'influenza ancora più profonda ebbe sui suoi contemporanei e sullo sviluppo dell'intera poesia in lingua inglese il lavoro del suo antico maestro, il professor Ernest Francisco Fenollosa, “the Bodhisattva of Art”, come lo soprannominarono benignamente i suoi amici del Sol Levante. Figura poliedrica, dai molteplici talenti, Fenollosa fu l'uomo che più di ogni altro in quegli anni cercò di avvicinare Oriente e Occidente. E lo fece convinto che il Giappone potesse essere il tramite più adatto ad avvicinare i suoi contemporanei. Nel 1878 partì alla volta di Tokyo, invitato ad insegnare filosofia all'università imperiale, presto si convertì al buddhismo e si dedicò con passione allo studio dell'arte e

una persona sdraiata.

¹⁸⁴ Parallelamente al diffondersi della cerimonia del tè, fiorì la ceramica *Raku*, una delle più alte realizzazioni dello spirito giapponese. Il termine giapponese *Raku*, che letteralmente significa comodo, rilassato, piacevole, gioia di vivere, deriva dal sobborgo di Kyoto da cui veniva estratta l'argilla nel xvi secolo. Il *Raku* nasce in sintonia con lo spirito zen che esalta l'armonia presente nelle piccole cose e la bellezza nella semplicità e naturalezza delle forme. Una particolare tecnica di cottura rende ogni singolo oggetto creato con questa tecnica un pezzo unico che, al termine del processo, sembra già essere ‘rivestito di tempo’.

¹⁸⁵ Okakura, K., *Il libro del tè*, cit., p. 68.

della cultura del paese che lo ospitava. Al suo ritorno negli Stati Uniti, nel 1892, scrisse un poemetto, *East and West*, nel tentativo, da lui stesso spiegato nella prefazione, “to condense my experience of the two hemispheres, and my study of their history”¹⁸⁶. Ma, se il poemetto non riscosse particolari fortune, ben altra importanza rivestiranno i suoi studi sulla lingua. Memore, quando iniziò il suo percorso nel labirinto dell’ideogramma, dell’insegnamento di Emerson che “the etymologist finds the deadest word to have been once a brilliant picture”¹⁸⁷, ne trovò nell’ideogramma cinese la conferma.

Tornato dal suo ultimo viaggio nel 1901, con innumerevoli quaderni di appunti, poco prima della sua morte, avvenuta nel 1908, stese il manoscritto di quello che sarebbe diventato, grazie anche alla cura di Pound, il suo lascito letterario più importante. Pound, che aveva rifinito *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*¹⁸⁸ già nel 1913, riuscì a farlo pubblicare solo nel 1918. Delle idee di Fenollosa nell’*Introduzione* scrisse semplicemente “The later movements in art have corroborated his theories”¹⁸⁹. Vediamo ora, brevemente, il nocciolo di queste teorie.

“Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because *thing* and *action* are not formally separated”¹⁹⁰. Come la natura. “Nature herself has no grammar”¹⁹¹. Dalla scoperta che nella lingua cinese ogni parola conserva viva la sua radice verbale di azione, Fenollosa poté comprendere che “the verb must be the primary fact of nature, since motion and change are all that we recognise in her”¹⁹², e, contro l’impoverimento delle lingue occidentali dominate da “the tyranny of mediaeval logic”¹⁹³, ricordò l’origine dinamica e vitale del discorso umano¹⁹⁴. Da qui il richiamo ai poeti a riandare alla radice metaforica della realtà, a ritrovare la potenza e la verità delle metafore originarie. Quando

¹⁸⁶ Fenollosa, E., *East and West...and Other Pems*, New York and Boston, T. J. Crowell, 1893.

¹⁸⁷ Cit. in Kenner, H., *The Pound Era*, cit., p. 157.

¹⁸⁸ Fenollosa, E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: an Ars Poetica. With a foreword and notes by Ezra Pound*, London, Stanley Nott, 1936.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁹² *Ibidem*, p. 23.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹⁴ “The sentence form was forced upon primitive men by nature itself” e “All truth has to be expressed in sentence because all truth is the *transference of power*” possono valere come esempi delle sue idee a tale proposito. *Ibidem*, p. 16.

Fenollosa ci ricorda che: “metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry” e che “art and poetry deal with the concrete of nature, not with rows of separate «particulars», for such rows do not exist”¹⁹⁵ sta consapevolmente stabilendo le fondamenta di una ‘nuova poesia’ che tenda ad un rapporto diretto con le cose, libero da sovrastrutture, romantiche o simboliste che siano. L’obiettivo è la concretezza, la forza del verbo: “The dominance of the verb and its power to obliterate all other parts of speech give us the model of terse fine style”¹⁹⁶. Come in Shakespeare: “I had to discover for myself why Shakespeare’s English was so immeasurably superior to all others. I found that it was his persistent, natural and magnificent use of hundreds of transitive verbs”¹⁹⁷.

Le metafore che ritornano, dunque, alla propria potenza originaria che Fenollosa descrive con parole che riecheggeranno nel *Vortice* del suo discepolo Ezra Pound: “the original metaphors stand as a kind of luminous background, giving color and vitality, forcing them closer to the concreteness of natural processes”¹⁹⁸. Per il poeta è necessario ritrovare tra di esse “the concord or harmonising at its intensest, as in Romeo’s speech over the dead Juliet”¹⁹⁹, accordo e armonia mirabilmente presenti in “the full splendour of certain lines of Chinese verse”²⁰⁰, dove, grazie alla tecnica pittografica, il poeta è più vicino al movimento ininterrotto della natura, alla sua armonia. Come il poeta primitivo, il poeta di oggi “must appeal to emotions with the charm of direct impression, flashing through regions where the intellect can only grope”²⁰¹. E deve farlo, sull’esempio dei cinesi, con ricchezza di verbi concreti, con frasi in cui “words crowd upon words, and enwrap each other in the luminous envelopes until sentences become clear, continous light-bands”²⁰².

Nella sua edizione Ezra Pound volle probabilmente evidenziare con il sottotitolo (*an Ars Poetica*) le profonde implicazioni che il trattato del suo maestro era destinato ad avere nello sviluppo della poesia occidentale. Di

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 36.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 25.

²⁰² *Ibidem*, p. 36.

questa lezione di Fenollosa saranno, infatti, molti i debitori, ma i suoi meriti non si esauriscono qui. Per tutta la vita, infatti, continuò a studiare l'arte giapponese e l'arte cinese, in un periodo in cui i due paesi erano ancora avvolti nella stessa luce di fiaba, e fu tra i primissimi a individuarne e descriverne le differenze e le connessioni dinamiche. Prima direttore della sezione orientale del "Fine Arts Museum" di Boston, posto che erediterà il suo discepolo Okakura, poi conferenziere in numerose città americane, Fenollosa scrisse tra il 1904 e il 1906 *Epochs of Chinese and Japanese Art*, pubblicato postumo a Londra nel 1912²⁰³, che poneva fine alla confusione tra le varie scuole e i diversi stili dell'arte di questi due paesi e ne offriva un primo accessibile quadro d'insieme al lettore in lingua inglese. Dopo la sua morte, inoltre, numerosi taccuini di appunti e note vennero affidati dalla vedova Fenollosa a Pound che, accomunato al suo maestro dalla stessa passione e dalla stessa capacità di comprendere l'Oriente, ne trarrà le mirabilie di *Cathai* e alcune magnifiche versioni di drammi Nō²⁰⁴.

Grazie anche alla mediazione di Pound, il lavoro di Fenollosa è ancora oggi vivo e attuale. La sua precoce comprensione dell'Oriente non dovrebbe essere dimenticata, in un'epoca in cui l'incontro tra "i due emisferi" è quasi un fenomeno di massa, con le inevitabili volgarizzazioni che ne seguono. Il 'professore errante' ha insegnato quanta sensibilità e quanta umiltà nello studio occorranza per accostarsi a una tradizione così meravigliosamente ricca. Grazie a lui, una linea per il passaggio dal giapponismo al Giappone era stata finalmente tracciata anche nel mondo anglosassone. Starà alla generazione di Pound, con il suo bisogno di un "Rinascimento" della poesia e della lingua inglese, continuare il vitale sviluppo di questa linea.

²⁰³ Fenollosa, E., *Epochs of Chinese and Japanese art*, London, Heinemann, 1912.

²⁰⁴ Sull'importanza di questo lascito nella formazione della poetica di Pound, mi soffermerò ampiamente in seguito.

Parte Seconda
***L'Haiku* ed il rinnovamento della poesia occidentale**

2.1.1 *The Poets' Club*

Negli anni dell'Imagismo e del Vorticismo, il genio creativo di Ezra Loomis Pound continuava senza sosta ad aprire nuovi orizzonti alla poesia in lingua inglese e all'intera arte occidentale. Uno dei suoi meriti maggiori fu, senza dubbio, emancipare la tradizione giapponese dalla mediazione impressionista, liberando energie determinanti per lo sviluppo della sua stessa opera e di quella di molti suoi contemporanei. Nella seconda metà del secolo XIX le acquisizioni di Whistler e di Wilde erano state importanti nel processo di creazione di una poesia che dalla tradizione giapponese aveva ereditato il gusto per l'allusione e la suggestione, e la ricerca della purezza stilistica. Queste tendenze si erano, inoltre, fuse ed alimentate a vicenda con la ricerca avviata in Francia pochi anni prima da Gautier e Banville, che aveva dato vita al movimento parnassiano ed aveva sancito l'autonomia dell'arte nei confronti della morale. Nell'ultimo decennio dell'800, la diffusione di questi ideali nel mondo poetico inglese fu alla base di esperienze importanti quali "The Rhymers Club", il gruppo fondato nel 1890 da W. B. Yeats ed Ernest Rhys, che soleva riunirsi per discutere della "new art" e che diede spazio in due importanti antologie a molti dei migliori poeti emergenti sulla scena londinese²⁰⁵. Ma la generazione dei cosiddetti "Yellow Nineties"²⁰⁶ cadde presto vittima di una eccessiva preoccupazione per la forma e di un linguaggio che tendeva sempre più a perdersi nei simboli che costruiva (o, spesso, ripeteva), mentre l'ombra della morale vittoriana si allungava e nel 1895 Wilde – che dei giovani esteti era al contempo modello e padre putativo – veniva arrestato. Negli stessi anni, sul fronte opposto a quello dei "rimatori", poeti quali Kypling, Henley o Newbolt celebravano l'avanzata dell'Impero Cristiano di Vittoria, il progresso tecnologico e la forza della classe

²⁰⁵ Alle riunioni del club parteciparono, tra gli altri, Arthur Symons, Lionel Johnson, Ernest Dowson e John Davidson. Due antologie furono pubblicate nel 1892 e nel 1894 da Elwyn Mathews e John Lane. Si veda: Alford, N., *The Rhymers Club: Poets of the Tragic Generation*, London, MacMillan, 1996.

²⁰⁶ Si veda: Winwar, F., *Oscar Wilde and the Yellow Nineties*, New York, Blue Ribbon, 1941.

media, armati di un linguaggio spesso retorico e ripetitivo che causava lo sdegno dei giovani esteti²⁰⁷.

Non fu, tutto sommato, un periodo memorabile per la poesia inglese²⁰⁸, soprattutto se paragonato a quello immediatamente successivo, durante il quale la scoperta della poesia giapponese, ed in particolare dell'*haiku*, svolse un ruolo chiave nel tracciare nuovi scenari.

Intorno al 1907-1908 qualcosa cominciò a cambiare. In quegli anni, sotto la guida di T. E. Hulme, un gruppo di giovani artisti inglesi e americani iniziò a riunirsi nei caffè londinesi, dando vita a *The Poets' Club*, il preannuncio di quel movimento di rinnovamento della poesia in lingua inglese presto noto come "The Poetical Renaissance" o, più semplicemente, "The New Poetry".

Erano gli stessi anni in cui venivano inaspettatamente scoperti e restaurati i brandelli di pergamena che ampliavano il canone di Saffo. Da uno di questi frammenti, quello dedicato alla bella Atthis²⁰⁹, lo studente diciannovenne Richard Aldington, futuro marito di H. D., *alias* Hilda Doolittle, ricavò una versione che incontrò la convinta approvazione di Pound che la inserirà, poi, nell'antologia *Des Imagiste*²¹⁰. Lo stesso Pound, oltre a una *Imerro* ispirata da una Atthis "irrequieta, mai colta"²¹¹, compose *Papyrus* e *Ione, dead the long year*, entrambe con l'occhio ai ritrovati frammenti.

Papyrus colpisce per la sua singolarità, con i suoi tre versi ciascuno composto di una sola parola seguita da puntini di sospensione, al fine di imitare,

²⁰⁷ Yeats commenterà non senza acidità che la maggior parte della poesia dell'epoca era costituita da lunghi passaggi – talora molto lunghi – "full of thoughts that might have been expressed in prose" e che, invece, la missione del "modern poet" era "to express life at its intense moments, those moments that are brief because of their intensity". Vd. Yeats, W. B., *Essays and Introductions*, London, MacMillan, 1961, p. 494.

²⁰⁸ Ricordiamo che molti dei poeti più promettenti dell'inizio degli anni '90 morirono prematuramente – la loro generazione sarà ricordata come la "Tragic Generation" –, lasciando il campo ad epigoni di ben minore livello. Riferendosi a questi ultimi, e ai cantori dell'impero, Pound definirà la poesia del tempo in "Hell", un articolo del 1934: "A doughy-mess of third-hand Keats and Wordsworth, heaven knows what, fourth-hand Elizabethan sonority blunted, half melted, lumpy". Ora in Pound, E., *Literary Essays, with an Introduction by T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1954, (1985), p. 205.

²⁰⁹ Fr. 49 Voigt (= 43 Gavallotti).

²¹⁰ Pound, E., *Des Imagiste. An Anthology*, New York, Boni, 1916.

²¹¹ Nell'originale: "restless, ungathered". V. Pound, E., *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916; ora in Pound, E., *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (1926), New York, New Directions, 1990, p. 116.

non senza ironia, la fascinazione dei contemporanei per il frammento. *Ione* possiede invece la potenza e la grazia di un epitaffio alessandrino:

*Empty are the ways,
Empty are the ways of this land
And the flowers
Bend over with heavy heads.
They bend in vain.
Empty are the ways of this land
Where Ione
Walked once, and now does not walk
But seems like a person just gone.*²¹²

Era un'epoca già preparata da Poe e dal Simbolismo a ritenere la brevità una virtù. I frammenti aumentarono l'interesse per il dettaglio, affascinarono con il loro mistero. Nel decadentismo era stata d'importanza centrale l'abbandonarsi all'istante: nella trasfigurazione del dettaglio si sperimentava la possibilità di sottrarsi alla monotonia dell'esistenza, si intravedeva una via all'estasi. La teoria del particolare luminoso di Walter Pater "adumbrate the metaphysics of the glimpse"²¹³. Era l'estetica di un'epoca, quella che Hugh Kenner felicemente definirà "an aesthetic of glimpses"²¹⁴. Pound, nel periodo che va da *Lustra* a *Maunderley*, fu attratto da questa "estetica dei barlumi", e con il suo genio, e la sua profonda comprensione della tecnica dell'*haiku*, la ripulì dalla dilatazione, dal sentimentalismo, e da altre scorie post-impressioniste. Fondamentale, per lui, fu l'incontro con altri che combattevano la stessa battaglia. Innanzitutto con T. E. Hulme. Poeta, filosofo e brillante aforista, già negli anni del *Poets' Club* Hulme voleva rompere con il Romanticismo e ritornare a un "Classicismo" inteso soprattutto come capacità di compattezza e brevità, accuratezza di linguaggio e mancanza di sentimentalismo. *Ritrovare* la parola, ridonarle il valore e la potenza originari, era il suo obiettivo primario. In questa crociata, non era solo. "Always use the hard, definite, personal word",

²¹² Originariamente pubblicata in *Lustra* (1916); ora in Pound, E., *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound* (1926), cit., p. 115.

²¹³ Kenner, H., *The Pound Era*, cit., p. 69.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 96.

leggiamo nei suoi frammentari scritti²¹⁵; in quegli stessi anni un altro amico e maestro del giovane Pound, Ford Madox Ford, insisteva sulla sintassi e la dizione del discorso naturale: “nothing, *nothing*, that you couldn't in some circumstance, in the stress of some emotion, *actually* say”²¹⁶. O, di nuovo secondo i dettami di Hulme:

*“each word must be an image seen, not a counter [...] It is this image which precedes the writing and makes it firm”. E “visual images can only be transferred by the new bowl of metaphor. Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive languages”*²¹⁷.

Metafore vive, come quelle che Fenollosa ‘vedeva’ negli ideogrammi cinesi.

Era un’intera epoca che, con le sue menti più lucide, andava in cerca della sua lingua.

La rivoluzione imagista era dietro l’angolo.

²¹⁵ Hulme, T. H., “*The New Philosophy*”, in *The New Age* V (19-8-1909), p. 135.

²¹⁶ Cit. in Kenner, H., *The Pound Era*, cit., p. 81.

²¹⁷ Hulme, T. H., “*The New Philosophy*”, cit., p. 135.

2.1.2 Ezra Pound, o della sintesi

In Occidente Pound fu tra i primi, se non il primo, a comprendere le possibilità rivoluzionarie insite nella struttura dell'*haiku*, e si dedicò con tutta la sua non trascurabile energia al compito di diffondere presso i suoi contemporanei i raffinati codici estetici del Sol Levante. Questa sorta di apostolato sarà una costante della sua produzione poetica e critica; un devoto amore per la classicità cinese e giapponese lo accompagnerà, del resto, durante l'intera stesura dei *Cantos* e gli ispirerà l'ultima delle sue traduzioni, *The Classic Anthology Defined by Confucius*. Nelle prossime pagine cercherò di ripercorrere diacronicamente questa lunga storia, iniziando dagli anni londinesi in cui il giovane Ezra, ancora alla ricerca di una propria identità poetica, si avvicinò a Sir Laurence Binyon ed agli esteti di *The Poets' Club*²¹⁸.

L'incontro con Binyon, uno dei primi seri divulgatori dell'arte giapponese in Europa, avvenne al principio del 1909 e permise a Pound di approfondire il suo nascente amore per la cultura giapponese. Pound che, come molti suoi contemporanei, aveva apprezzato *The Flight of the Dragon*²¹⁹ e *Painting in the Far East*²²⁰, intavolò con Binyon un discorso che durerà anni. I concetti di "Vitalità Ritmica" o "Ritmo Spirituale", da Binyon esplicitati in *The Flight of the Dragon*, saranno al centro della concezione dei *Cantos*, specialmente di

²¹⁸ Su Pound, oltre al fondamentale studio di Kenner, si vedano anche Longenbach, J., *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*. New York, Oxford University Press, 1991; Redman, T., *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991; Perelman, B., *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*. Berkeley, CA, University of California Press, 1994; Singh, G., *Pound*, Firenze, La Nuova Italia, 1979; Bacigalupo, M., *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981; Bacigalupo, M., *Ezra Pound. Un poeta a Rapallo*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1985.

²¹⁹ Bynion, L., *The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources*, London, Murray, 1911. Reprint, 1972. In questo saggio Bynion descrive le concezioni della natura e le teorie estetiche in Cina e Giappone, con particolare attenzione alle relazioni tra lo zen e l'arte. Istituisce anche interessanti confronti con l'estetica occidentale, svelando i primi paralleli tra la pittura estremo-orientale e celebri romantici inglesi, tra i quali Keats, Wordsworth e Shelley.

²²⁰ Bynion, L., *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*, London, Arnold, 1908 (4th ed. rev., 1934). Reprint: New York, Dover, 1959.

quelli pisani²²¹. Alle conversazioni con Binyon sull'estetica dell'epoca Ashikaga e sulla spiritualità del buddhismo zen²²², si affiancarono presto quelle con T. H. Hulme e con i membri del *Poets' Club*.

L'incontro con Hulme rappresentò, come accennavo in precedenza, un momento decisivo nell'evoluzione di Pound. Dai disordinati scritti di Hulme – che spaziava dalla poesia alla critica letteraria, dalla filosofia alla logica – e, soprattutto, dalle frequenti conversazioni avute con lui ai tavoli dei caffè londinesi²²³, Pound aveva ormai tratto quella idea e quella parola, *Image*, che dovevano cambiare la storia della poesia in lingua inglese. E, mentre Hulme si allontanava dall'ambiente poetico per dedicarsi sempre più alla filosofia, il giovane Ezra veniva iniziato da uno dei membri del *Poets' Club* ai segreti della poesia giapponese.

L'iniziatore in questione fu F.S. Flint. Flint, futuro imagista, nonché storico del gruppo, apparteneva da tempo al circolo di Hulme. L'obiettivo comune era rinnovare il verso inglese sul modello di quanto avevano fatto i simbolisti francesi. La parola d'ordine, anche per loro, era: *vers libre*. Ed anche nel loro caso il ruolo dell'*haiku*, già sensibile in Francia, fu determinante. Nella sua *History of Imagism*, Flint ricorda: “we all wrote dozens of the latter (*haiku*) as an amusement...”²²⁴. Ma Pound, presto, andò ben oltre il semplice divertimento. Nell'*haiku* intravide lo strumento di cui aveva bisogno per svecchiare la poesia inglese e, contemporaneamente, per far compiere alla propria poesia il salto qualitativo definitivo. Anche lui, infatti, fino a quel momento non era riuscito a svincolarsi del tutto dalla moda post-impressionista. Nelle sue prime prove l'impressionismo era già espresso in forme più rigorose rispetto all'analoga produzione dei suoi contemporanei, ma non era tuttavia esente da eccessi eruditi e da illanguidimenti romantici²²⁵.

²²¹ Come ha ben rilevato nel suo studio Carrol Terrell. Cf. Terrell, C. F., “*The Na-Khi Documents I*”, in *Paideuma* 3 (1974), pp. 91-122.

²²² Ricordiamo che Pound, recensendo *The Flight of the Dragon*, criticherà Bynion per “non essersi ribellato abbastanza”, ma ne loderà l'intelletto e la capacità di analisi e di descrizione. V. Pound, E., *Pavannes and Divisions* (Norfolk, Conn., New Directions, 1958; reprint, 1975).

²²³ Cf. de Rachewiltz, M., *Ezra Pound*, in *Novecento americano*, a cura di Elemire Zolla, Roma, Lucarini, 1982, p. 399.

²²⁴ Flint, F. S., “*History of Imagism*”, in *The Egoist* II (1-5-1915), p. 70.

²²⁵ Riporto, a mo' di esempio, un aneddoto relativo ad una gustosa critica ricevuta dal suo amico Ford Madox Ford: nell'estate del 1911, il giovane Ezra Pound, reduce da un lungo studio

Anche la metrica, inoltre, era quella tradizionale; basta guardare ai titoli di quel periodo per avvertire ancora il forte influsso di Whistler. Il pittore e romanziere Wyndham Lewis, compagno di battaglie nei furiosi anni di *Blast*, riconobbe questa somiglianza:

*“Pound’s nearest American analogue in the past is ... a painter, James McNeill Whistler. Like Pound in the literary art, it was in the extreme-orient that Whistler discovered the fundamental adjustments of his preference”*²²⁶.

Ma, Pound, pur riconoscendo l’importanza di Whistler in un celebre articolo del 1914²²⁷, non poteva accontentarsi di filtri interpretativi. Il suo rapporto col Giappone era pronto ad approfondirsi, svincolato da ogni tutela. In quegli anni, per un giovane poeta privo di risorse, unica salvezza era l’attività pubblicistica. E Pound, che andava sviluppando la sua innata vocazione pedagogica, ad articolo aggiungeva articolo. È un periodo decisivo per la sua crescita. Di mese in mese il suo pensiero e il suo gusto si affilavano e la sua critica letteraria²²⁸ dava i suoi frutti più maturi. Così, il primo settembre del 1914, apparve il famoso saggio sul *Vorticism*²²⁹.

Questo articolo è uno dei più celebri e citati di Pound. E non lo è a torto. Il modo in cui Pound descrive l’epifania che lo spinse a scrivere *In the Station of the Metro* merita per la sua emblematicità di essere riportato ancora:

dei trovatori, si recò a Giessen per fare dono a Ford di una copia del suo *Canzoni*, che si apriva con cinque poesie in forme provenzali. Pound considerava l’amico un esperto in materia, dato che era figlio di un celebre studioso dei trovatori e aveva scritto anche lui, e pubblicato con Hardy e Conrad, canzoni di stile analogo. Ma, se Ford apprezzò l’idea di Pound, non altrettanto si può dire dei risultati. Il giovane Ezra era perso nella retorica della “alta messa della poesia”, e tra Incenso e Luce, mancava di quell’accuratezza che Ford predicava e che sarebbe presto divenuta il suo segno distintivo. Così, l’esperto amico, alla prima lettura, per manifestare il suo disappunto, si gettò per terra, e con tutta la propria notevole mole, iniziò a rotolarsi. “Quella rotolata” – scriverà Pound anni dopo – “mi fece risparmiare tre anni”. L’aneddoto è in Kenner, H., *The Pound Era*, cit., pp. 78 ss..

²²⁶ Cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature* cit., p.108.

²²⁷ Pound, E., “*E. Wadsworth, Vorticist*”, in *The Egoist* (1/6/1914), pp. 306-7.

²²⁸ Così Eliot definirà la critica di Pound: “Pound’s literary criticism is the most important contemporary criticism of its kind”; in Pound, E. *Literary Essays, with an introduction of T. S. Eliot*, cit., p. X.

²²⁹ Pound, E., *Vorticism*, in *The Fortnightly Review*, CII (1/9/1914); reprinted in Pound, E., *Gaudier-Brzeska: A Memoir Including the Published Writings of the Sculptor and a Selection from His Letters*, cit., pp. 81-94. Tutte le citazioni seguenti di Pound sono tratte da questo saggio.

“Three years ago in Paris I go out of a metro train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face and another and another; and then a beautiful child’s face, and then another beautiful women, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely at that sudden emotion”.

Il dilemma lo terrà impegnato per quasi due anni:

“I wrote a thirty-line poem and destroyed it because it was what we call work of second intensity. Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following hokku-like sentence:

*The apparition of these faces in a crowd;
Petals on a wet, black bough.”*

Come era arrivato a questa frase? Poco prima, parlando dell’immagine, aveva spiegato la sua essenza di *sintesi*, sintesi immediata ed evidente agli occhi che la ricevono come si riceve un dono. Ritorna in mente la visione trasfigurante e salvifica dell’artista apollineo che Frederick Nietzsche, un altro spirito profondamente *artistico* e con una vocazione pedagogica analoga a quella di Pound, aveva descritto anni prima ne *La Nascita della tragedia*²³⁰.

Ma continuiamo il viaggio nell’immagine: “Image is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”²³¹. Poco oltre,

²³⁰ V. Nietzsche, F., *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, in *Tutte le Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1999, vol. I. Le affinità tra Pound e Nietzsche sono notevoli e meriterebbero uno studio approfondito: sarebbe interessante verificare se Pound avesse letto la produzione giovanile del filosofo tedesco – in particolare *Le considerazioni inattuali* – che presenta numerose affinità tematiche e stilistiche con la sua produzione critica. Un tramite interessante tra i due potrebbe essere stato l’intellettuale inglese A. R. Orage, profondamente affascinato dalla vena mistica del filosofo tedesco. Ricordiamo che Pound frequentò assiduamente la cerchia di Orage, il quale patrocinò la rivista *The New Age* – vero e proprio strumento dell’Avanguardia inglese. Alla rivista collaborarono, oltre allo stesso Pound che vi lanciò la sua “dottrina dell’Immagine”, T. E. Hulme e Wyndham Lewis. Su Pound e Orage lo studio migliore è quello di David S. Thatcher, “A. R. Orage” in *Nietzsche in England 1890-1914: The Growth of a Reputation*, Toronto, University of Toronto Press, 1970. Nel suo saggio Thatcher, pur descrivendo la partecipazione del Nostro al *milieu* di Orage, non dice, purtroppo, quasi nulla sul rapporto di Pound col pensiero di Nietzsche.

²³¹ Questa definizione, riportata in nota all’inizio del saggio citato, era originariamente nell’articolo di Pound “*A Few Dont’s By an Imagiste*” apparso su *Poetry* del 1 marzo 1913.

l'immagine, vero "poet's pigment", "is the word beyond formulated language". Siamo nel "linguaggio dell'esplorazione", il linguaggio vergine dei bambini e della vera arte, scevro d'ornamenti superflui, lo stesso che Pound ritrova nella poesia giapponese:

"The Japanese have had the sense of exploration. They have understood the beauty of this sort of knowing. A Chinaman said long time ago that if a man can't say what he has to say in twelve lines he had better to keep quiet. The Japanese have evolved the still shorter form of the hokku.

*'The fallen blossom flies back to his branch:
A butterfly'."*

In questo celebre *haiku*, attribuito a Moritake, Pound 'vede' una tecnica che si rivelerà fondamentale per la maturazione della sua poesia, tecnica con cui si misureranno presto altri grandi dell'Occidente. L'*haiku*: "one-image poem is a form of super-position; that is to say one idea set on top of another". E, concludendo: "In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective". L'effetto poetico è evidente. La capacità di affilare la propria visione, fino a vibrare all'unisono con ciò che si vede, è altrettanto evidente per chiunque abbia "a discerning eye"²³². Pound non abbandonerà mai questa tecnica²³³. Ne farà ampio uso in *Lustra*, la raccolta in cui l'apprendistato della lezione giapponese è più palese e dove, insieme, alla celebre *In the Station of the Metro*, abbondano componimenti chiaramente ispirati all'*haiku*. Leggiamo, ad esempio, *Fan-Piece, for Her Imperial Lord*, che Miner ritiene la poesia "closer to any other attempt to meriting the title, *haiku* in English"²³⁴:

²³² *Much madness is a divine sense/ To a discerning eye*, ci ricorda Emily Dickinson nei versi iniziali di una delle sue poesie più celebri (J. 431). Le analogie tecniche contenutistiche e formali tra la Dickinson – che della brevità e della suggestione fece i suoi emblemi – ed i migliori poeti di due generazioni successive alla sua sono impressionanti.

²³³ Per una rassegna dettagliata v. Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., pp. 114 ss.. Miner, tuttavia, non cita esempi dall'*Omaggio* e limita l'uso della "form of super-position" nel *Mauberley* al solo finale. Per altri esempi v. *infra*.

²³⁴ *Ibidem.*, p. 104. A differenza di Miner, credo che Pound, pur rispettando in questo componimento la metrica dell'originale (5-7-5), non abbia realmente colto lo spirito dell'*haiku*. *Fan-Piece* risente, infatti, di un certo languore romantico che, se presente nell'antica poesia cinese, è piuttosto raro in quella giapponese, specialmente nell'*haiku*. Pound ci darà esempi di

*O fan of white silk,
clear as frost on the grass-blade,
You also are laid aside.*²³⁵

Applicherà la medesima tecnica nelle splendide versioni dal cinese di *Cathay*, su cui torneremo tra breve, ne farà ampio uso nell'*Omaggio a Sesto Propertio* dal quale citiamo l'*hokku-like* che apre la penultima sezione:

*The harsh acts of your levity
Many and many.
I am hung here, a scare-flow for lovers.*²³⁶

In questo suo *haiku* Pound dimostra di aver ben assimilato la tecnica del modello: i giochi allitterativi (levity: lovers), le assonanze interne (harsh: acts, flow: lovers) il senso di sospensione generato dalla virgola nel verso finale sono, infatti, tutti accorgimenti tipici dell'*haiku*.

La medesima tecnica riapparirà in vari brani di *Mauberley*, tra cui il finale, anche se, probabilmente, l'esempio più bello resta il V componimento:

*There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization.*

*Charm, smiling at the good mouth,
Quick eyes gone under earth's lid,*

*For two gross of broken statues,
For a few thousand battered books.*²³⁷

una comprensione più fine dello spirito dell'*haiku* nel corso dei *Cantos*, in specie quelli pisani.

²³⁵ Pound, E., *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*, cit., p. 106.

²³⁶ Pound, E., *Homage to Sextus Propertius*, London, Faber, 1934, p. 54.

²³⁷ Pound, E., *Hugh Selwyn Mauberley*, London, Ovid, 1920.

con quegli “occhi veloci andati sotto le palpebre della terra”, che riassumono in una *immagine* perfetta il disastro di una civiltà. Come vedremo in seguito, questa tecnica sarà il vero e proprio collante poetico nel flusso narrativo dei *Cantos*.

L’*haiku* era energia concentrata nell’esattezza. In questo la sua importanza trascende la questione puramente tecnica, e risuona del basso continuo di un’epoca. A conclusione del suo discorso sull’*haiku*, Pound scrive: “I dare say it is meaningless unless one has drifted into a certain vein of thought”²³⁸. Ora, in questa “vena di pensiero” scorreva il sangue di uomini che in ogni campo dell’arte (ma anche nell’economia o nella fisica) tentavano un rinnovamento radicale. Einstein aveva appena proclamato l’identità di massa e energia. Erano gli anni del ritrovamento degli scritti di Mendel, che porteranno nel 1909 al primo manuale di genetica, gli anni di Guglielmo Marconi e dei coniugi Curie. Parole come energia, struttura molecolare e radioattività erano sulla bocca di tutti. Pound poteva scrivere che:

“we might come to believe that the thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radioactivity, a force transfusing, welding and unifyng”.²³⁹

e, altrove, poteva comparare la lettura di un libro ad un acquisto o ad una perdita di energia²⁴⁰. Erano paragoni freschi di legittimazione. Emergevano tradizioni esoteriche che celebravano l’universo come un organismo vivo, scandito da dinamismi ordinati. Anche la poesia doveva adattarsi alla nuova realtà. Fenollosa aveva già insegnato che:

“A true noun, an isolated thing, does not exit in nature. Things are only the terminal points, or rather the meeting point of actions, cross sections cut trough actions, snapshots. Neither can a pure verb, an abstract motion, be possible in nature. The eye sees noun and verb as one, thing in motion, motion in things”.²⁴¹

²³⁸ Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 89.

²³⁹ Pound, E., *Literary Essays*, cit. p. 49.

²⁴⁰ In *The New Age*, 4-1-1912.

²⁴¹ Fenollosa, E. F., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, cit., p. 17.

Così, l'uomo che meglio lo comprese descriverà l'immagine poetica come

“a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing”.²⁴²

Travolta da questa ondata rigenerante, l'impalcatura dell'universo newtoniano crollava, tutto era di nuovo movimento perpetuo. Si liberavano spazi prima impensati per gli esperimenti delle avanguardie e, nella gamma in continua espansione delle possibilità espressive, gli artisti più avveduti capirono subito che era necessario stabilire un criterio di selezione se si voleva evitare la dispersione delle energie appena liberate.

Pound andava in cerca di una sintesi. La sua intelligenza gli impediva il solo pensiero di un rifiuto in blocco della tradizione, “this curious tic for destroying past glories”²⁴³ che imputava a Marinetti.

A quanti accostavano le sue idee a quelle dei futuristi, rispose senza mezzi termini:

“Futurisme is descended from Impressionanism. It is, in so far as it is an art movement, a kind of accelerated impressionism. It is a spreading, or surface art, as opposed to vorticism, which is intensive. The vorticist has not this curious tic for destroying past glories. I have no doubt that Italy needed Mr. Marinetti, but he did not set on the egg that hatched me, and as I am wholly opposed to his aesthetic principles I see no reason why I, and various men who agree with me, should be expected to call ourselves futurists. We do not desire to evade comparison with the past. We prefer that the comparison be made by some intelligent person whose idea of «the tradition» is not limited by the conventional taste of four or five centuries and one continent”.²⁴⁴

Memore dell'insegnamento di Hulme, Pound combatteva una battaglia titanica per una nuova classicità, per un'arte che tornasse ad essere visione,

²⁴² Pound., E., *Vorticism*, cit. p. 92.

²⁴³ *Ibidem*, p. 90.

²⁴⁴ *Ibidem*. Poche settimane prima, il 20 giugno 1914, sulle colonne di *Blast* Pound era stato meno diplomatico: “Impressionism, Futurism, which is a only a sort of accelerated Impressionism, DENY the Vortex. They are THE CORPSES of VORTICES. POPULAR BELIEFS, movements, etc., are THE CORPSES OF VORTICES. Marinetti is a corpse”.

espressa in un assoluto rigore formale. “I believe in technique as the test of man’s sincerity”²⁴⁵ aveva già spiegato ai tanti giovani aspiranti poeti che lo avvicinavano in cerca di consiglio. Ed è in questa precisa volontà di distacco dalla tecnica “mushy”²⁴⁶ (polentosa) del simbolismo e dalle indefinitezze dell’impressionismo, che si caratterizza a partire da quegli anni la poesia sua e dei suoi colleghi imagisti. Possiamo immaginare l’attrazione che esercitò sulle menti di questi giovani innovatori una poesia formalmente ‘perfetta’ e sobriamente visionaria come quella giapponese e cinese. Quando Pound, nel marzo 1913, pubblica i suoi famosi “*Donts for those beginning to write verses*”²⁴⁷, invitando a non usare “superfluous words, no adjective which does not mean something”, viene da pensare all’assoluta concentrazione verbale dell’*haiku*. Il legame appare ancora più evidente quando ammonisce l’aspirante scrittore a non dimenticare mai che “the natural object is always the *adequate* symbol”. Pochi mesi dopo specificherà quanto sia grande la differenza con i simbolisti:

*“Imagism is not symbolism. The symbolists dealt in association, that is, in a sort of allusion, almost of allegory. They degraded the symbol to the status of a word. They made it a form of metronomy.”*²⁴⁸

A questo aggiungerà che “the point of Imagisme is that it does not use images as *ornaments*”²⁴⁹. Nel 1918, dopo aver completato il capolavoro di *Cathay*, ribadirà:

*“I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use ‘symbols’ he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a sense, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk”*²⁵⁰.

²⁴⁵ V. Pound, E., *Literary Essays*, cit., p. 9.

²⁴⁶ Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 84.

²⁴⁷ Cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 123.

²⁴⁸ Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 84.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Pound, E., *Literary Essays*, cit., p. 9.

Nulla di più vicino allo spirito della poesia giapponese e cinese. Pare quasi di sentire una eco di queste affermazioni poundiane quando R. H. Blyth demarca in questi termini il carattere dell'*haiku*:

*"It is necessary to state with some vehemence that haiku is not symbolic, that is not a portrayal of natural phenomena with some meaning behind them"*²⁵¹.

Blyth continua citando Matsuo Bashō:

*"When our master told us to learn about the pine-tree from the pine-tree and about the bamboo from the bamboo, he meant that he would transcend self and learn... To learn means to submerge oneself into the object until its intrinsic nature becomes apparent, stimulating poetic impulse"*²⁵².

Il maestro giapponese ci invita a comprendere che l'oggetto è *già* il simbolo, che solo dalla compenetrazione con esso nasce l'"impulso poetico" o, nella terminologia di Pound, l'*immagine*. "There is no separation between the thing and its meaning", prosegue, a sua volta, Blyth, "One thing is not used to imply another thing"²⁵³. Questo discorso ci aiuta a capire quanto raffinata ed in anticipo sui tempi fosse la comprensione dell'*haiku* da parte di Pound e quanto questa stessa comprensione abbia modellato la poetica imagista e vorticista.

Negli anni a venire il rapporto tra Pound e l'Oriente si approfondirà e darà vita ad alcune delle opere in lingua inglese più importanti del XX secolo.

Dall'incontro con Fenollosa nascerà, come avevamo accennato in precedenza, *Cathay*, un libro che all'Europa devastata dalla Grande Guerra parlava di guerre in una terra lontana, di addii al chiaro di luna e di giovani spose abbandonate, di arcieri disperati e di dinastie abbattute, di guardie solitarie e di interminabili esili. Queste traduzioni di poesie cinesi, in buona parte attribuite a Li Po²⁵⁴, furono compiute sulle note, a volte oscure, a volte

²⁵¹ Blyth, R. H., *History of Haiku*, cit., vol. I, p. 13 (il corsivo è mio). Ricordiamo che il libro di Blyth, ha costituito un veicolo fondamentale di diffusione dell'*haiku* presso un pubblico più vasto.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁴ Li Po (in cinese: 李白; Suiye, 701 – Chang Jiang, 762) è stato uno dei massimi poeti della Dinastia Tang (assieme a Du Fu e Bai Juyi) e dell'intera letteratura cinese. La pronuncia

imprecise, di Fenollosa, i cui taccuini, come è noto, erano stati affidati a Pound dalla moglie del sinologo scomparso. All'epoca il Nostro era del tutto ignaro della lingua cinese, ma volle affrontare comunque l'impresa, convinto che la traduzione fosse, piuttosto che una resa letterale, una sorta di ricreazione dello spirito che animava l'originale²⁵⁵. Benché la sua lettura 'creativa' degli ideogrammi abbia causato lo sdegno dei sinologi Pound ci ha lasciato, in tanta precarietà, quella che George Steiner ha definito la sua "opera più ispirata...e

"Po" (pinyin: Bo) del suo nome, è una variante oramai desueta, tanto che è correntemente conosciuto in Cina come Li Bai, mentre in Occidente rimane più noto come Li Po. Viene chiamato anche l'immortale caduto e l'immortale poeta, (dove per immortale – xiān, 仙 – si intende un eremita taoista di eccezionale longevità). Di lui rimangono circa 1.100 poesie, alcune delle quali dalla paternità contestata.

Li Po è conosciuto per l'esuberante immaginazione visiva, l'amore della natura e il desiderio di distacco dalla mondanità, per gli elementi taoisti nelle sue poesie e per la gran passione per l'alcol. La sua lingua è semplice, aborre ogni forma di erudizione e di intellettualismo, e le sue poesie, per lo più brevi e di argomento quotidiano, catturano un istante, un dettaglio che la magia del verso trasfigura in categoria dell'anima.

Passò gran parte della sua vita viaggiando. La leggenda vuole che sia morto annegato nel Chang Jiang cadendo dalla barca mentre, ubriaco, tentava di prendere la luna riflessa nelle acque.

In Occidente si cominciò a conoscere Li Po tramite le traduzioni del marchese d'Hevrey de Saint-Denis con l'antologia *Poésies de l'époque des Thang* del 1862, in seguito tradotta anche in tedesco e in inglese. Tra le traduzioni più recenti ricordiamo: Cooper, Arthur, *Li Po and Tu Fu*, Harmondsworth, Penguin, 1973; Costantini, Vilma, *Coppe di giada, antologia della poesia cinese classica, Li Po, Tu Fu, Po Chu-i*, Torino, Utet, 1985; *Liriche Cinesi*, a cura di Giorgia Valensin, con prefazione di Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1943 (1994); Waley, Arthur, *The Poetry and Career of Li Po, 701-762 AD*, London, George Allen & Unwin, 1950; Wong, Siukit, *The Genius of Li Po, AD 701-762*, Hong Kong, University of Hong Kong Press, 1974.

²⁵⁵ Attratto dalle intuizioni poco ortodosse di Fenollosa, Pound ritenne che le poesie si dovessero tradurre facendo in modo che di ogni logogramma si esprimessero anche i pittogrammi (nel radicale o nella parte fonetica) in essi contenuti, anche se il carattere era puramente fonetico o un elemento unicamente grammaticale. Questo potrebbe essere paragonato a una traduzione da una lingua in caratteri latini in cui a ogni lettera dell'alfabeto fosse dato il suo originario valore semantico e pittografico (ad esempio: la testa di bue per la lettera A).

Ovviamente questo conduceva a notevoli salti di senso e a una confusione non gestibile se non tagliando e saltando senza criterio i caratteri che non riuscivano a rientrare nel gioco della traduzione. Se i sinologi, per comprensibile spirito di casta, non apprezzarono *Cathay*, l'accoglienza del mondo poetico fu entusiasta.

l'impresa che più si avvicina a giustificare l'intero programma imagista"²⁵⁶, contribuendo in maniera fondamentale al rinnovarsi del verso inglese.

Pochi mesi dopo, sempre dai taccuini di Fenollosa, il suo "genio autometamorfico"²⁵⁷ donerà all'Occidente la prima versione poeticamente degna del teatro *Nō* giapponese, con alcune traduzioni che, nel suo stile, sono vere perle, tra cui spicca il bellissimo *Nishikigi*.²⁵⁸ L'entusiasmo di Pound per questa opera è degna di essere ricordata. La lettera che, insieme al manoscritto della traduzione inviò ad Harriet Monroe, l'amica direttrice di *Poetry*, non lascia dubbi al riguardo: la pubblicazione di *Nishikigi* "will give us some reason for existing" ed il poeta crede che la Monroe concorderà con lui nel considerare che "this Japanese find is about the best bit of luck we've had since the starting of the magazine"²⁵⁹.

La passione di Pound per il *Nō* fu costante nel tempo: "The Noh is undoubtedly one of the world's greatest art forms", scrisse nella breve introduzione alla sua prima traduzione, e il fascino del dramma giapponese presto stregò Yeats²⁶⁰. Nel *Nō*, inoltre, Pound vide la possibilità di costruire un lungo poema vorticista:

"I am often asked whether there can be a long imagiste or vorticist poem. The Japanese, who evolved the hokku, evolved also the Noh plays. In the best Noh the whole play may consist of one image. I mean it is gathered about one image. Its unity

²⁵⁶ Steiner, G., *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, 1975; trad. it.: *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984, p. 426. Nel suo viaggio nell'arte della traduzione, Steiner si sofferma a descrivere l'incredibile capacità mimetica di Pound, esaltandone "la facilità [...] di penetrare la forma aliena, di assumere la maschera e l'andatura di altre culture".

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ La traduzione apparve su *Poetry* 4 (May 1914), pp. 35-48. Kenneth Rexroth, nella sua corrispondenza con James Laughlin, definirà in una prima lettera *Nishikigi* "the greatest poem of our time", ribadendo due anni più tardi che esso era "the most beautiful verse ever produced by an American". V. *Kenneth Rexroth and James Laughlin: Selected Letters*, edited by Lee Bartlett. New York, Norton, 1991.

²⁵⁹ Pound, E., *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Edited by D. D. Paige. 1950. Reprinted as *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. New York, New Directions, 1971. (letter to H. Monroe, 31 January, 1914).

²⁶⁰ Sulle relazioni tra Yeats e il *Nō* si veda la dettagliata analisi di Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., pp. 232-26.

consist of one image, enforced by movement and music. I see nothing against a long vorticist poem."²⁶¹

Se ne ricorderà nei *Cantos*, e per molti anni lo accompagnerà il desiderio (che purtroppo resterà tale) di una traduzione più completa e fedele di altri drammi.

Ma, se con grande rammarico di chiunque ami la poesia questo nuovo incontro con il *Nō* non si avverò, il rapporto tra Pound e l'Estremo Oriente proseguirà fecondo in altre direzioni. L'*haiku*, come ha ben rilevato Kenner²⁶², abbonderà anche nei *Cantos* pisani, probabilmente l'apice qualitativo del vasto poema vorticista del Nostro, specialmente nel canto LXXVI, il cui celebre inizio, ad esempio, rivela la lezione appresa dai maestri del Sol Levante:

*And the sun high over horizon hidden in cloud bank
lit saffron the cloud ridge
dove sta memora*²⁶³.

Altre volte, nel medesimo *Canto*, tre versi isolati dal flusso discorsivo ne spezzano la trama, impreziosendola come un improvviso intarsio, come nel caso di questo ricordo di una passeggiata estiva, dove i giochi allitterativi tra le consonanti e le vocali chiuse sembrano suggerire la strettezza del sentiero e la fatica, dell'uomo e degli ulivi, nella calura estiva:

*from il triedro to the Castellaro
the olives grey over grey holding walls
and their leaves turn under Scirocco*²⁶⁴

O, ancora, nel primo dei *Cantos* pisani (il *Canto* LXXIV), Pound volle racchiudere così tutta la profondità del proprio dolore:

²⁶¹ Pound, E., *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 140.

²⁶² Kenner, H., "The Moving Image", In *The Poetry of Ezra Pound*, Norfolk, Conn., New Directions, 1951. Reprint, Lincoln, Univ. of Nebraska, 1985.

²⁶³ Pound, E., *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber & Faber, 1964, p. 480.

²⁶⁴ *Ibidem*.

*under the grey cliff in periplum
the sun dragging her stars
a man on whom the sun has gone down.*²⁶⁵

Siamo di fronte ad una vera e propria trasmutazione della struttura dell'*haiku*: i primi due versi, densi di allitterazioni, evocano, attraverso la dominanza delle consonanti, la fatica del sole prolungata indefinitamente dallo *in periplum* al finale del primo verso (ma che come una *kaekotoba* – in giapponese: “parola-perno” – può riferirsi anche alla scogliera); il terzo verso, costruito secondo la tecnica della *form of super-position*, racchiude in un'immagine di potenza epigrammatica la solitudine dell'uomo.

Se nei *Cantos pisani* la presenza dell'*haiku* è una costante, tutto il poema testimonia l'assiduo studio da parte di Pound dell'ideogramma cinese, visto nel solco di Fenollosa come un'*immagine*, un centro energetico e poetico che inserirà a più riprese in tappe centrali del lungo viaggio dei *Cantos*. Sulle dinastie cinesi incentrerà la bellezza di dieci *Cantos* consecutivi, indossando gli abiti di uno storico confuciano, amorevole verso il dettaglio che diventa archetipo, preoccupato sempre e innanzitutto di un giudizio morale che stia saldo come roccia nel fiume mutevole degli eventi. Di Confucio, nel *Canto* LXIII, lamenterà la morte con una scrittura densa di echi dei memoriali dell'epoca:

*in the 40th year of King Ouang
Died Kung aged 73
Ming Kong's line was six century lasting
and there were 84 princes
Swine think of extending borders
Decent rulers of internal order
Fen-Li sought the five lakes
Took presents but made no highways
Snow fell in mid summer
Apricots were in December (...)*²⁶⁶

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 457.

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 284-285.

Confucio, si sa, diverrà la sua più profonda, duratura passione filosofica. Inizierà traducendone dal francese il testamento, il *Ta Hio*, di cui leggenda vuole che i primi sette paragrafi fossero stati scritti dal maestro in persona su liste di bambù. Lo tradurrà prima in inglese e poi, negli anni della seconda guerra, in italiano. Diverrà la sua guida, un libro in cui credere. A T. S. Eliot che desiderava sapere “to what Mr. Pound believes” risponderà: “I believe the *Ta Hio*”²⁶⁷. Quando la polizia militare lo arresterà a Rapallo per tradimento, gli troveranno in tasca una copia di una ristampa pirata della traduzione in inglese dei *Quattro Libri* di Confucio di James Legge²⁶⁸, libro da cui aveva tratto, con notevoli modifiche dovute alla sua interpretazione ‘poetica’ degli ideogrammi, la propria versione del *Chung Yung* (*L’asse che non vacilla*).

Confucio continuerà ad accompagnarlo negli anni del manicomio, gli anni dell’“Ultimo Vortice”, fino a quando ormai settantenne, pubblicherà quel capolavoro assoluto di musicalità e di penetrazione in un altro universo poetico che è la *Classic Anthology Defined by Confucius*, in cui l’intera tradizione inglese e le sue acquisizioni degli anni trascorsi in compagnia dei trovatori e di Sesto Properzio sono chiamate a raccolta per confrontarsi con lo splendore senza tempo del *Libro delle Odi*.

Leggiamo dalle *Folk Songs* del Libro 1, *Chou and the South*, una canzone popolare che celebra le grazie di una dama di corte:

“Hid! Hid!” the fish-hawk sait,
by isle in Ho the fish-hawk sait:
“Dark and clear,
Dark and clear
So shall be the prince’s fere”.

Clear as a stream her modesty;
as neat dark boughs her secrecy,
reed against reed
tall on slight

²⁶⁷ Pound, E., *Literary Essays*, cit. pp. 85-86.

²⁶⁸ V. Kenner, H., *The Pound Age*, cit., p. 171.

*as the stream moves left and right,
dark and clear;
dark and clear.*

*To seek and not find
as a dream in his mind,
think how her robe should be,
distantly, to toss and turn,
to toss and turn.*

*High reed caught in ts'ai grass
so deep her secrecy;
lute sound in lute is caught,
touching, passing, left and right.
Bang the gong of her delight.²⁶⁹*

Attraverso il sapiente uso di allitterazioni (slight: right; find: mind; bang: gong) ed assonanze (Ho: hawk; clear: fere; modesty: secrecy), attraverso le numerose ripetizioni ed onomatopee, Pound crea un gioiello di musicalità in cui figure e metafore tipiche della poesia estremo-orientale (paragonare le virtù dell'amata a elementi della natura è, ad esempio, un topico della poesia cinese, come pure la corrispondenza tra i moti del paesaggio ed i moti dell'anima) si fondono perfettamente con la prosodia e la metrica inglese. È l'opera che conclude una ricerca durata una intera vita, il percorso di uno spirito profondamente religioso ed onesto, che non poteva esprimere il suo amore per l'arte in forme meno che perfette. Pound fu il maestro di un'età. Il Giappone gli aveva mostrato da giovane la via per donare una nuova tecnica e soprattutto "nuovi occhi"²⁷⁰ a una generazione che sarà segnata dal suo messaggio. Nella sua introduzione ai *Literary Essays* di Pound, Eliot commenterà l'importanza di questo messaggio: "Mr Pound is more responsible for the twentieth century

²⁶⁹ Pound, E., *The Classic Anthology Defined By Confucius*. With an Introduction by Achilles Fang. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954, p. 53.

²⁷⁰ Così Pound riporta, approvandolo, il giudizio di un corrispondente russo sulla sua opera: "I see you wish to give people *new eyes*, not to make them see some new particular thing"; in Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 464.

revolution in poetry that is any other individual”²⁷¹. Dalla rivoluzione imagista il verso e la stessa lingua inglesi usciranno rigenerati. Sotto la guida di Pound il genio di Eliot troverà la sua strada e il già maturo W. B. Yeats avrà modo di imparare ancora. Un'intera generazione lo reputerà apertamente un maestro – tra gli altri: E. E. Cummings, W. C. Williams, James Laughlin, Louis Zukofsky e Kenneth Rexroth – e molti giovani artisti si recheranno a Rapallo per formarsi alla cosiddetta “Ezuniversità”. Ma l'influenza di Pound va ben oltre l'ambito anglofono: affidiamoci, per una sintesi finale, a W. H. Auden, la cui competenza in fatto di poeti e di poesia è al di sopra d'ogni sospetto:

*“Ci sono pochi poeti viventi che, anche se non sono consapevoli di aver subito l'influsso di Pound, potrebbero dire: la mia opera sarebbe esattamente la stessa se Pound non fosse esistito”*²⁷².

²⁷¹ V. Pound, E., *Literary Essays*, cit., p. 9.

²⁷² Cit. in Singh, G., *Pound*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 10.

2.1.3 La rivoluzione imagista

Nel gennaio del 1913 sulla rivista "Poetry" apparvero tre poesie firmate H.D., *imagiste*. Erano state inviate qualche mese prima da Pound alla direttrice Harriet Monroe, con un biglietto d'accompagnamento in cui diceva:

*"It is in the laconic speech of the Imagists...Objective–no slither–direct–no excess of adjectives, etc. No metaphors that won't permit an examination. – It's straight talk – straight as the Greek!"*²⁷³.

Lo stesso termine *Imagisme* fu coniato da Pound per descrivere una qualità della poesia della sua amica d'infanzia: H.D. pensava e scriveva per "immagini", intagliate con rigore scultoreo nel verso che seguiva il loro ritmo in una maniera che appariva naturale, lontano da ogni artificio post-simbolista, come naturale era la visione dell'autrice. Leggiamo *Oread*, uno dei componimenti più celebri di H.D., dove l'autrice meglio esplicita la poetica imagista:

*Whirl up, sea-
Whirl your pointed pines.
Splash your great pines
On our rocks.
Hurl your green over us-
Cover us with your pools of fir.*²⁷⁴

²⁷³ Cit. in Kenner, H., *The Pound Age*, cit., p. 174.

²⁷⁴ H.D., *Collected Poems 1912-1944*, New York, L. L. Martz, 1957, p. 460. Su H.D. si veda: Connor, R., *H.D. and the Image*, Manchester, Manchester University Press, 2004; Friedman, S. Stanford, *Penelope's Web: Gender, Modernity, and H.D.'s Fiction*, New York, Cambridge University Press, 1990; Friedman, S. Stanford, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.*, Indiana University Press, 1981; Guest, B., *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World*, New York, Collins, 1985; Jones, Peter (ed.), *Imagist Poetry*, New York, Penguin, 1972; Korg, J., *Winter Love: Ezra Pound and H.D.*, Madison: University of Wisconsin Press, 2003. Morris, A., *How to Live / What to Do: H.D.'s Cultural Poetics*. Chicago, University of Illinois Press, 2003; Taylor, G., *H.D. and the public sphere of modernist women writers*. Oxford, Oxford University Press, 2001.

Ci troviamo dinanzi a una scrittura in cui l'urgenza del sentimento viene perfettamente rispecchiata dal linguaggio, in cui i verbi e sostantivi creano un'essenzialità di segno che non dà spazio a nessuna notazione superflua. Ogni verso costituisce un'immagine conchiusa in se stessa, mentre il ritmo che li lega – un rapido crescendo che s'arresta d'improvviso – evoca la furia invocata dell'onda che, dopo essersi abbattuta, si chiude nel silenzio. Non è difficile capire perché Pound, accompagnandone la pubblicazione sul primo numero di *Blast*, definì questa poesia il vertice della poetica vorticista.

Negli anni di *Blast* al duo Pound-Doolittle si era già affiancato il giovanissimo grecista Richard Aldington che sarebbe presto diventato il marito di H. D.. Aldington, che aveva conquistato Pound con la nota versione del frammento ad *Attis* di Saffo, era giunto al *vers libre* appena diciottenne, “imitando un coro nell'*Ippolito* di Euripide”²⁷⁵. In lui i due modelli generativi del gruppo imagista, la Grecia antica e il Giappone, convissero alla luce del sole sin dagli esordi. Mentre, infatti al mattino traduceva i frammenti appena ritrovati con uno stile e una sicurezza che stupivano in un ragazzo della sua età, passava i pomeriggi ammirando le stampe giapponesi al British Museum. Uno dei suoi primi componimenti, *The River*, fu scritto su ispirazione diretta di Hokusai e Utamaro. In quel periodo, e in quelle stesse sale, avvennero anche i suoi primi incontri con la poesia nipponica. Le stampe erano accompagnate da brevi componimenti tradotti, probabilmente, da Arthur Waley, poesie che Aldington ricopiò e conservò a lungo. Ma sarà Pound a spingerlo verso uno studio più approfondito dell'*haiku*, che il suo giovane amico non mancherà di coltivare, come testimoniano le brevissime poesie annotate al fronte. Tra queste, *Living Sepulchres* :

One frosty night when the guns were still
I leaned against the trench
Making for myself hokku
*Of the moon and flowers and of the snow.*²⁷⁶

²⁷⁵ Come dichiarato da Aldington stesso a Amy Lowell, in una lettera del 20 novembre 1917. Cit. in Norman, C., *Ezra Pound*, cit., p. 89.

²⁷⁶ Aldington, R., *The Complete Poems*, London, Wingate, 1948, p. 86.

Pare di sentire in questi versi una eco dei tanti antichi guerrieri cinesi o giapponesi che, nell'atrocità della guerra, esprimevano in versi il proprio amore per la bellezza della natura, affidando alla poesia la propria volontà di vivere: una disposizione d'animo analoga a quella che negli stessi anni andava maturando su un altro fronte il fante Giuseppe Ungaretti, nella cui formazione poetica l'*haiku* svolgerà, come vedremo, un ruolo determinante.

Aldington, intanto, accoglieva le esortazioni di Pound allo studio dell'*haiku* non senza ironia, come rivela la sua parodia di *In the Station of the Metro*, intitolata *Penultimate Poetry*:

*The apparition of these poems in a crowd:
White faces in a black dead faint.*²⁷⁷

Ma, "while one laughed at Pound, one also emulated him"²⁷⁸, e la sua poesia risentirà almeno fino agli anni Venti della tecnica della *form of superposition* che il suo precoce maestro aveva ricavato dal modello giapponese.

Pochi mesi dopo, sulla stessa rivista in cui Aldington dava prova del suo humor, F. S. Flint pubblicherà la sua *History of Imagism*. Abbiamo già visto, parlando di Hulme e del *Poets' Club*, del ruolo avuto da Flint nel diffondere l'*haiku* tra i giovani poeti inglesi a partire dalle traduzioni francesi, ruolo che è probabilmente superiore alla sua non eccelsa produzione poetica, nella quale, per altro, gli *haiku* abbondano. Flint era stato a lungo a Parigi e aveva catalogato per la *Poetry Review* gli innumerevoli gruppi di sperimentatori che operavano in Francia e che si distinguevano spesso grazie alla prima parte del nome, dato che quasi tutti terminavano in *isme*²⁷⁹.

E così, con la mente rivolta a Hulme, Pound volle chiamare il suo trio *Imagisme*, in pseudofrancese, con probabile, velata ironia nei riguardi della miriade di post-simbolisti, che considerava una minaccia attiva al sorgere di una nuova poesia in lingua inglese. I celebri tre criteri del misterioso gruppo furono esposti dal solito Flint sulle pagine di *Poetry* del marzo 1913:

1 Direct treatment of the "thing," whether subjective or objective

²⁷⁷ Apparsa su *The Egoist* 1, January 1914, p. 36.

²⁷⁸ Cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 161

²⁷⁹ Flint, F. S., *Contemporary French Poetry*, in *Poetry Review*, August 1912, p. 355.

2 *To use absolutely no word that [does] not contribute to the presentation*

3 *To compose in the sequence of the musical phrase, not the sequence of the metronome*

Accennò anche a una “dottrina dell’immagine”, riguardo alla quale il suo informatore, scrisse, era reticente. In un contesto del genere, è facile rilevare l’importanza dell’*haiku*. Ancora oggi i due primi criteri sarebbero sottoscritti senza esitazione da qualunque poeta giapponese legato alla propria tradizione. Per quel che riguarda la misteriosa “dottrina dell’immagine”, Pound la svelerà, come abbiamo appena visto, nel famoso articolo su “Vortice”, esplicitando il suo debito verso la poesia del Sol Levante.

Come gruppo, l’Imagismo, brucerà in una vampata, lucente ma breve. Pound raccoglierà e farà pubblicare nella primavera del 1914 un gruppo di trentacinque poesie²⁸⁰ con il titolo *Des Imagistes*, tra cui la celebre *I Hear an Army* di Joyce.

Ma le strade dei singoli presto si separeranno, ed al nome “Imagismo” sarà legato il destino di un nuovo gruppo dal valore decisamente inferiore. Amy Lowell, la sorella minore dell’eccentrico Percival, che aveva attraversato l’Atlantico “come un’onda blu nel 1913 per unirsi al movimento e nel 1914 (con uno *chaffeur* vestito di marrone e un’automobile in tinta) per appropriarsene”²⁸¹, stava già per rendere il tutto un suo giocattolo. La Lowell, che considerava, data l’esperienza di suo fratello, l’Oriente una cosa di famiglia, darà una svolta spesso superficialmente giapponesizzante alla sua produzione poetica, negli anni di quello che Pound, sarcastico, chiamerà l’*Amygisme*. Basta scorrere i titoli delle sue raccolte o di altri “amygisti” come John Goul Fletcher, per accorgersi del livello di intensa suggestione esercitato dal Giappone sulle loro menti. Ma siamo lontani anni luce dalla raffinatezza di Pound e dai risultati della prima antologia. L’impatto di questa prima raccolta sul mondo artistico anglosassone era stato di quelli che non si dimenticano. Ford Madox Ford, che per anni aveva desiderato “to see English become at

²⁸⁰ La distribuzione tra gli autori era la seguente: ventitré poesie del trio fondatore, cinque di Flint e una a testa di altri sette collaboratori, compresa Amy Lowell. Vd. Pound, E., *Des Imagistes. An Anthology*, cit..

²⁸¹ Kenner, H., *The Pound Era*, cit., p. 293. Sulla vicenda di Amy Lowell, v. il gustosissimo “Mao, or Presumption”, *ibidem*, pp. 291-298, nel quale Kenner traccia un ritratto sarcasticamente irresistibile del carattere della poetessa.

once more colloquial and more exact, verse more fluid and more exacting of its practitioners...”²⁸² e il cui richiamo al “discorso naturale” aveva segnato il giovane Pound, ricorderà in una prefazione a un’antologia imagista del Trenta:

*“For you have no idea how nearly a band of filibusters, largely American, captured the citadel of Anglo-Saxon thought”*²⁸³.

L’Imagismo come gruppo poeticamente significativo morirà con l’allontanamento del suo fondatore. L’immagine presto si farà “vortice” e coinvolgerà in una nuova avventura, di più ampio respiro, menti affini a quella di Pound e impegnate in più ambiti, quali il pittore e romanziere Wyndham Lewis, e lo scultore Henry Gaudier-Brzeska, che, purtroppo, morirà giovane, lasciando il secolo privo del suo talento. Commemorando l’amico scomparso, Pound dirà:

*“His death in action at Neuville St. Vaste is, to my mind, the gravest individual loss which the arts have sustained during the war.”*²⁸⁴

I vorticisti combatteranno dalle colonne di *Blast* la stessa battaglia che Pound aveva iniziato sotto la bandiera dell’immagine, ma i toni della polemica si faranno fin troppo roventi, arrivando quasi ad oscurare la bellezza delle idee. Ci penseranno, infine, le devastazioni della guerra, quella vera, a segnare la fine del Vortice di Londra. Anche in questo caso le strade si divideranno e tanti sogni di Rinascimento coltivati da Pound e i suoi amici svaporeranno nel clima plumbeo di una Londra anestetizzata dalla sofferenza. Ma le carte sul tavolo dell’arte erano irrimediabilmente cambiate. Nel 1916 Pound scriverà, introducendo le opere del suo amico caduto in battaglia:

²⁸² Ford, F. M., *Those were the Days*, in “*Imagist Anthology*”, N.Y., 1930 (ristampa anastatica, Kraus, N. Y., s. a.), p. 18.

²⁸³ *Ibidem*, p. 13.

²⁸⁴ Pound, E., *Gaudier-Brzeska*, cit., p. 36.

“When a man has all these qualities, vividness of insight, poignancy, retentiveness, plus the energy, he has the chance of making permanent sculpture. Gaudier had them, even to the superfluous abundance of forging his own chisels”²⁸⁵.

Sono le stesse qualità con cui stava rinnovando la poesia inglese, e che continuano ancora oggi a distinguere ogni vero artista.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 139.

2.1.4 Wallace Stevens, o dell'abiura

Nella Boston affascinata da numerose suggestioni orientali l'*haiku* servì da modello ad una generazione di poeti allora agli esordi, alcuni dei quali avrebbero scritto la storia della poesia americana del XX secolo. L'inquieta capitale culturale del Nuovo Mondo subiva da lungo tempo il fascino dell'arte orientale:

*"Of all American cities during the nineteenth century, it was Boston which became the most deeply impregnated with a love of Oriental art and especially of Japanese art"*²⁸⁶.

Abbiamo già visto il ruolo determinante che giocarono sul finire dell'800 personaggi come Fenollosa e Okakura, o il pittore e collezionista John La Farge. Sulla loro scia l'alta borghesia prese, con un entusiasmo che presto assunse le tinte deformate di una moda, ad accumulare stampe e dipinti giapponesi e cinesi, tanto da dotare Boston di una delle più importanti collezioni di arte giapponese al mondo. In questo clima, tra una visita al Fine Arts Museum²⁸⁷, e una lezione a Harvard di Fenollosa o di George Santayana, si fecero le ossa nel giro di poco più di dieci anni ragazzi destinati a restare celebri: Wallace Stevens, Conrad, W. C. Williams ed E. E. Cummings.

Il caso di Stevens è senz'altro il più emblematico, e per la rilevanza della sua produzione poetica, che ha condizionato intere generazioni di scrittori inglesi, e per l'ambiguo atteggiamento tenuto dal poeta e dai suoi critici nei riguardi del suo 'amore giovanile'. Negli anni universitari (1897-1900), Stevens subì il fascino dell'arte orientale "in modo quasi esclusivo"²⁸⁸, iniziando, come

²⁸⁶ Sutton, D., *Cathay, Nirvana and Zen*, in "Apollo", August 1966, vol. LXXXIV, p. 150.

²⁸⁷ Del quale, ricordiamo, furono direttori prima Ernest F. Fenollosa, poi Okakura Kakuzo.

²⁸⁸ Riccardi, C., *Wallace Stevens e l'Oriente*, in Zolla, E., *L'esotismo nella letteratura anglo-americana*, cit., p. 75. Lo studio della Riccardi è fondamentale per una ricognizione dei debiti di Stevens nei riguardi dell'arte e della spiritualità orientali. Basilare, inoltre, lo studio di Harold Bloom, incentrato su una lettura 'metafisica' della poesia di Stevens, che consacrò il poeta di Boston tra i classici della poesia in lingua inglese: Bloom, H., *Wallace Stevens: The Poems of Our Climates*, N. Y., Ithaca, Cornell University Press, 1977. Si vedano inoltre: Bates, Milton J., *Wallace Stevens: A Mythology of Self*, Berkeley, University of California Press, 1985; Beckett, Lucy. *Wallace Stevens*, London, Cambridge University Press, 1974; Kermode, Frank.

altri, dalla passione per le stampe, di cui ammirava in particolare la ricchezza cromatica e la sensibilità nel rappresentare la natura²⁸⁹. La sua comprensione si affinerà negli anni, mentre la sua passione si completava con lo studio della poesia giapponese e cinese e del pensiero orientale, in particolare del Taoismo, conosciuto attraverso gli scritti di Okakura. Le tracce di questa sua giovanile dedizione, oltre che in pochi esempi di vera *chinoiserie*, che presto disconoscerà, e nel dramma (non irresistibile) *Three Travellers Watch the Sunrise*, composto sulle suggestioni del teatro Nō, sono visibili lungo tutto l'arco della sua prima e fondamentale raccolta *Harmonium*, che l'avvocato-poeta, sempre lontano dalla ribalta letteraria, pubblicherà in età già matura nel 1923.

In molte composizioni di *Harmonium* Stevens dimostra di aver assimilato e di essere capace di padroneggiare interi schemi iconografici dell'arte orientale, di aver compreso a fondo l'uso e l'importanza dei colori. Potremo citare, ad esempio, le oniriche *Disillusionment at Ten O'Clock*²⁹⁰ e *Domination of Black*²⁹¹. Nella prima lirica Stevens descrive un ambiente dove il colore è morto ("The houses are haunted/By white night-gowns") e l'unica alternativa alla monotonia del bianco è una stanca fuga nel sogno ("Only, here and there, an old sailor,/ Drunk and asleep in his boots,/ Catches tigers/ In red weather").

Domination of black, invece, si snoda in un susseguirsi di immagini inquietanti che ruotano dissolvendosi una nell'altra come le code dei pavoni, il ricordo del cui grido ossessiona il poeta. Il tono complessivo della lirica, i toni di colore, le linee 'spezzate' delle immagini, ricordano la vena spettrale e fantastica di Hokusai.

In varie occasioni Stevens imitò il modello orientale perfino nella disposizione grafica della poesia, che spesso ricalca quella dei *makimono* cinesi e giapponesi, i tipici rotoli o pannelli che presentano di solito uno stesso soggetto colto in 'istantanee' successive con lievi ma estremamente

Wallace Stevens, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1960; Vendler, Helen, *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*, Boston, Harvard University Press, 1986.

²⁸⁹ Nei suoi diari Stevens scriverà che è "nel paesaggio e nei temi legati al paesaggio che l'arte dell'Est è superiore alla nostra, mentre l'arte occidentale eccelle nella rappresentazione del dramma umano". Cit. in Riccardi, C., *Wallace Stevens*, in Zolla, E., *Il Novecento Americano*, cit., p. 281.

²⁹⁰ Stevens, W., *Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997, pp. 52-53.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 7.

significative variazioni di sfondo o di azione. È il caso, ad esempio, di *Six Significant Landscapes* e *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, due delle composizioni più celebri di *Harmonium*, che mostrano in maniera chiara, già nei titoli che richiamano le celebri serie di Hiroshige o Hokusai, il debito di Stevens²⁹²; o della più tarda *Sea Surface Full of Clouds* (1924), che registra in cinque diverse sezioni cinque momenti diversi di un paesaggio marino, descritto con un'attenzione alle variazioni della luce e dei colori degna di un vecchio maestro dell'*ukiyo-e*.

Ritornando a *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, essa mostra senza ombre il rapporto con la poesia giapponese, vista anche l'atmosfera decisamente zen del componimento nel suo insieme. Le tredici descrizioni del merlo, di cui si compone la poesia, sono tutte, infatti, in forma *haiku* o "pseudo-haiku"²⁹³. Il poeta americano dimostra di essere arrivato a una profonda comprensione del non facile modello. Ognuna delle brevi sezioni racchiude, infatti, un'immagine che è leggibile a più livelli; a volte il discorso logico pare sciogliersi nell'intuizione folgorante del *satori*. Ma, oltre al ritmo e alla capacità visionaria, Stevens sembra aver ricavato dall'*haiku* anche la capacità di giocare con i suoni e i colori di vocali e consonanti, come dimostrano, ad esempio, gli accurati intrecci allitterativi della seconda, della terza e dell'ultima sezione. Proprio quest'ultima sezione risulta particolarmente interessante:

It was evening all afternoon.

It was snowing

And it was going to snow:

The blackbird sat

*in the cedar limbs.*²⁹⁴

Miner l'accosta ad uno dei più celebri *haiku* di Bashō:

On a withered bough

²⁹² Si pensi, ad esempio, alle *Trentasei vedute del Fuji* di Hokusai o alle *Otto vedute di Omi* di Hiroshige.

²⁹³ Ricordiamo che "pseudo-haiku" è il nome con cui Andrea Zanzotto, profondo conoscitore della poesia giapponese, ha voluto intitolare i suoi componimenti raccolti nell'antologia *Haiku in Italia*, a cura di G. Manacorda, Roma, Empiria, 1995.

²⁹⁴ Stevens, W., *Collected Poetry and Prose*, cit. p. 74.

*A crow has stopped to perch,
And autumn darkens*²⁹⁵.

Ma l'analogia è solo apparente. Il merlo di Miner *siede*, assorto come un monaco zen in meditazione. Il corvo di Bashō *si posa* sul ramo, e il suo lento oscillare, che è come un tratto di pennello che vivifica appena una scena immobile, è reso dal maestro giapponese con un prezioso accorgimento fonetico²⁹⁶: l'*haiku* è, infatti, ipermetro nel secondo verso, una sillaba in più sospende per aria il corvo, proietta in un tempo altro il momento di congiunzione con il ramo. Mi piace ricordare che un accorgimento analogo sarà usato da Eugenio Montale in *Spesso il male di vivere ho incontrato*, dove, rendendo ipermetro l'endecasillabo finale, il poeta eterna nella distanza del suo cielo il volo del "falco alto levato"²⁹⁷.

Ritornando a Stevens, ci appare difficile credere la sua opera non abbia un rapporto di derivazione diretta dalla poesia del Sol Levante. La padronanza formale e contenutista che il Nostro dimostra non sembra, inoltre, un risultato acquisibile senza un'assidua frequentazione dei testi giapponesi. Stupisce, perciò, l'abiura finale di Stevens dei suoi antichi maestri. In una lettera del 1950 ad Earl Miner, che gli aveva chiesto dei suoi rapporti con la poesia giapponese, scrisse:

*"While I know about haiku, or hokku, I have never studied them [...]. I have been more interested in Japanese prints although I have never collected them [...]. No doubt, too, I have perhaps a half a dozen volumes of Chinese and Japanese poetry somewhere in the house. But all this is purely casual"*²⁹⁸.

Dichiarazioni curiose, se pensiamo che quindici anni prima non aveva avuto esitazioni nel confessare il suo debito verso la poesia orientale, come testimonia la lettera a R. Lane Mortimer:

²⁹⁵ Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 196.

²⁹⁶ Devo a padre Mario Riccò, curatore con Paolo Lagazzi della bella antologia di poesia giapponese *Il muschio e la rugiada*, Milano, Rizzoli, 1996, la descrizione, in nota alla sua traduzione, dell'accorgimento fonetico di Bashō (p. 367). I restanti confronti sono miei.

²⁹⁷ Montale, E., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990, p. 35.

²⁹⁸ Stevens, W., *Letters*, selected and edited by H. Stevens, New York, Knopf, 1966, p. 295.

*“Yes, I think I have been influenced by Chinese and Japanese lyrics. But you ask wheter I have ever «tried deliberately to attain certain qualities». This is quite possible”.*²⁹⁹

Risulta difficile comprendere come questa “influenza” della poesia cinese e giapponese, riconosciuta da Stevens fino al punto da ammettere di aver “cercato deliberatamente di conseguire alcune indubbie qualità” da essa, possa aver escluso un serio studio dell'*haiku*. Nelle lettere giovanili e nei diari del poeta di Boston abbondano, inoltre, le professioni di devozione all'Oriente³⁰⁰, come testimonia la vasta corrispondenza con amici che viaggiavano o risiedevano in Asia, ai quali pregava di inviargli oggetti esotici d'ogni tipo³⁰¹.

Sembra strano che, alla fine del suo percorso, Stevens abbia dimenticato una dedizione di tale portata. Questa scarsa considerazione dei propri ‘debiti’ presenta, a mio avviso, concordanze singolari con la vicenda del nostro Ungaretti: un'analoga tendenza, magari inconsapevole, a proiettare la propria opera in un tempo mitico, svincolandola dai necessari antecedenti. Ma, nei versi di entrambi, il ricordo della poesia giapponese è di un'evidenza tale da lasciare adito a pochi dubbi sulla reale consistenza del loro apprendistato.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 291.

³⁰⁰ “For a poet to have a second-hand contact with China is a great matter; and a desk that sees so much trouble is blessed by such reversion to innocence”. *Ibidem*, p. 229.

³⁰¹ Cf. Riccardi, C., *Wallace Stevens e l'oriente*, cit., pp. 81-82.

2.1.5 *Dipingendo poesia: E. E. Cummings*

Nella Harvard stregata dal fascino dell'arte giapponese proverà a scrivere *haiku* un giovane di spiccato talento, che presto conoscerà le miserie, ma anche la brillante vita artistica, di Parigi in guerra e l'assurdità del carcere militare. E. E. Cummings³⁰² frequentò Harvard nei primi anni '10, quando Okakura era direttore del *Fine Arts Museum* di Boston e i libri e le corrispondenze dal Giappone di Lafcadio Hearn contribuivano a diffondere un'immagine idealizzata del Giappone. In questo clima l'*haiku* trovò terreno fertile: come dichiarerà anni dopo Conrad Aiken – all'epoca direttore dell'*Harvard Advocate*, la rivista letteraria del campus bostoniano:

*“Of course (Japanese poetry) was all in the air – at Harvard (and everyone) around the Harvard Advocate was already aware of Hearn's hokku, and we all had shots at them”*³⁰³.

In questo clima era naturale che Cummings s'innamorasse dell'Imagismo. Il suo altro amore era la pittura, e fu dunque facile per lui riconoscersi affine alla tradizione della Cina e del Giappone dove le due arti erano da sempre intrecciate. La dedizione di Cummings sarà costante. Per tutta la vita dipinse con i colori brillanti delle stampe del Sol Levante: su *The Dial* apparvero i suoi disegni a penna e inchiostro ispirati dalle calligrafie del *sumi-e*, la pittura a inchiostro giapponese. Anni dopo, in una immaginaria intervista in cui collegava tra loro queste sue due passioni, dichiarerà che dopo la guerra avrebbe voluto vivere in Cina “where a poet is a painter”³⁰⁴. E, anche se non intraprenderà mai il fatidico viaggio, si preoccuperà sempre di dare una veste pittorica alle sue poesie. “Con poche eccezioni, le mie poesie sono essenzialmente pitture”³⁰⁵, dichiarerà attirandosi gli strali di critici troppo

³⁰² Inespugnabilmente ignorato da Miner nella sua puntigliosa disamina.

³⁰³ Da una lettera a Earl Miner: cit. in Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, cit., p. 119. Ricordiamo che all' *Harvard Advocate* collaborarono, tra gli altri, T. S. Eliot e W. C. Williams.

³⁰⁴ Cummings, E. E., *A Miscellany Revised*, New York, October House, 1965, pp. 316-317.

³⁰⁵ Cit. nella *Nonintroduzione* di M. De Rachewiltz a E. E. Cummings, *Poesie e lettere*, Torino, Einaudi, 1974, p. IX.

desiderosi di ‘capire’ che lo accuseranno ripetutamente di oscurità tecniche o di stravaganze tipografiche. “It is with roses and locomotives (...) that my «poems» are competing” risponderà Cummings.³⁰⁶ Se si vuole andare in cerca di un elemento chiarificatore in un percorso poetico così originale, una buona pista sembra essere proprio la sua passione per l’Estremo Oriente e la sua comprensione, che pare quasi istintiva, dei principi estetici di un mondo a lui così affine. Cummings è quasi sempre conciso, spesso essenziale; la sua poesia difficilmente è concettosa. Sembra aver fatto suo uno dei principi cardine dell’arte giapponese, così descritto da D. T. Suzuki:

“Gli artisti giapponesi [...] influenzati dalla concezione dello Zen, sono portati a usare il minor numero di parole o di colpi di pennello per esprimere i loro sentimenti. Quando questi sono espressi in modo troppo completo, non vi è più spazio per la suggestione, e la suggestionabilità è il segreto delle arti giapponesi”³⁰⁷.

Pochi poeti, come il Nostro, sono capaci di altrettanta immediatezza e suggestione. Il poeta di Cambridge, andando oltre la pur fondamentale mediazione imagista³⁰⁸, sembra aver ricavato direttamente dalla poesia giapponese, oltre al gusto grafico, un’intuizione decisiva circa la polivalenza delle parole, da lui spesso scomposte, mischiate e trasformate con l’aiuto di virgole, parentesi e spazi bianchi. Non dimentichiamo l’importanza che già nei *tanka* del *Kokinshu* avevano le cosiddette “parole-perno” (*kakekotoba*), portatrici di più sensi contemporaneamente, che si sposano sia alla parola

³⁰⁶ Da *Foreword to is 5* di Cummings (1926) ora in Cummings, E. E., *The Complete Poems 1904-1962*, New York, Liveright, 1991, p. 221.

³⁰⁷ Cit. nell’*Introduzione a Poesie Zen*, a cura di L. Stryk e T. Ikemoto, Roma, Newton Compton, 1992, p. 17.

³⁰⁸ La vena imagista di Cummings è stata notata in alcuni componimenti della sua prima raccolta, *Tulips & Chimneys* (1923), ma la capacità di far ruotare intere poesie intorno a un’immagine che le rischiera, spesso dal fondo del componimento, è una costante della sua produzione migliore, fino alla fine della sua attività. Così come costante fu il legame con Pound, che il Nostro ebbe modo di incontrare a Parigi nel 1921 – “this selfstyled world’s greatest and most generous literary figure”, lo definirà poco dopo (cit. in Bacigalupo, M., *E. E. Cummings*, in *Novecento Americano*, cit., p. 634) – e con il quale intreccerà un’amicizia sincera che durerà fino alla morte. Su Cummings si veda, innanzitutto, il fondamentale saggio di Norman Friedman, *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Univeristy Press, 1960; a cura dello stesso Friedman, *E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1972; si veda anche l’ottimo contributo di Harold Bloom, in *Twentieth-century American Literature*, New York, Chelsea House, 1988.

seguente che alla precedente, ampliando il campo dei significati e generando una pluralità di possibili letture, e le “parole-nascoste” (*kakushikotoba*), da svelare tra le pieghe del testo con vere e proprie strategie enigmistiche. E ancora, con le sue sillabe spezzate, le sue parentesi interrotte, i suoi punti esclamativi e interrogativi sospesi nel vuoto, Cummings pare reinterpretare un'altra caratteristica dell'*haiku*, il *kireji*³⁰⁹. Si potrebbe tentare di descrivere il *kireji* come una manciata di sillabe che non hanno un vero e proprio significato, usate per creare una sospensione, una pausa o un'esclamazione finale, ma che pure generano un'emozione in chi legge, un'ulteriore percezione del mistero, dell'indeterminatezza, e quindi della 'vita' risuonante nella goccia dell'*haiku*. Effetti, ovviamente, intraducibili in una qualunque lingua occidentale, condannata a una ben maggiore precisione rispetto al giapponese, privo di generi, numeri e declinazioni. E l'intraducibilità è caratteristica di Cummings³¹⁰, delle sue poesie “made of nothing/ except loneliness”³¹¹. Solitudine che Cummings riesce mirabilmente a sintetizzare in questa meditazione su una foglia cadente:

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

³⁰⁹ Ho descritto più dettagliatamente il *kireji* nell'*Introduzione*. Ricordo che una traduzione letterale del termine *kireji* è “parola che taglia”, anche se non di vere e proprie parole si tratta, ma piuttosto di una sorta di connettivi. Andrea Zanzotto le avvicina ai “men” e ai “de” dei greci, definendole “così preziose nella loro «inutilità» immediatamente semantica e nel loro stupendo alone fatico”. V. Zanzotto, A., *Presentazione a Cento Haiku*, a cura di I. Iarocci, Parma, Guanda, 1997, p. 9.

³¹⁰ Cummings stesso afferma: “una poesia è ciò che non si può tradurre”, cit. in *Nonintroduzione*, cit., p. IX.

³¹¹ Da “No time ago”, in Cummings, E. E., *The Complete Poems 1904-1962*, cit., p. 455.

iness³¹²

Con questa poesia Cummings volle aprire la sua ultima raccolta, i 95 *Poems* (1958), in cui Norman Friedman, pur senza citare apertamente l'*haiku*, sottolinea la presenza di "crystal-clear impressions of nature and a consistently maturing transcendentalism"³¹³. Ma basta leggere un *haiku* di Matsuo Bashō, scritto nel 1692, per renderci conto di quanto queste "impressioni cristalline della natura" siano simili allo spirito che anima la poesia giapponese:

*Won't you come and see
loneliness? Just one leaf
from the kiri tree*³¹⁴

I due componimenti sono straordinariamente simili tra loro ed entrambi convalidano l'osservazione di R. H. Blyth che, commentando proprio questi versi di Bashō, afferma la capacità, racchiusa in ogni vero *haiku*, di trasfigurare il dato sensibile:

*"A falling leaf has the whole of autumn, of every autumn, of the eternal, the timeless autumn of each and of all things"*³¹⁵.

Non sappiamo se Cummings avesse in mente i versi di Bashō quando scrisse i suoi. Sappiamo che aveva, nel frattempo, letto i libri di D. T. Suzuki sullo zen e, soprattutto, la *History of Haiku* di Blyth, che nel quarto volume dava una traduzione leggermente differente del medesimo *haiku* di Bashō³¹⁶.

³¹² *Ibidem*, p. 673.

³¹³ Friedman, N., *E. E. Cummings: The Growth of a Writer*, Carbondale and Edwardsville, Illinois, Southern Illinois University Press / Arcturus Books, 1964, p. 162.

³¹⁴ Henderson, H. G., *An Introduction to Haiku*, New York, Anchor/Doubleday, 1958, p. 47 (riporto l'*haiku* in inglese perché manca, a quanto mi risulta, una traduzione italiana).

³¹⁵ Blyth, R. H., *History of Haiku*, cit., vol. I, p. 9.

³¹⁶ Cf. Forrest, D. V., *E. E. Cummings and the Thoughts That Lie Too Deep for Tears*, Psychiatry, Journal for the Study of Interpersonal Processes, 43:1 (February 1980), pp. 13-42. Il dottor Forrest, che fu amico del poeta, ha teorizzato la possibilità di utilizzare la poesia di Cummings come una sorta di "psicopoetica". In una terapia psicanalitica, secondo quanto sperimentato da Forrest, i pazienti (che amano la poesia) beneficiano del potere retorico e della capacità di sperimentazione linguistica del Nostro per migliorare la comprensione e la capacità di espressione delle proprie emozioni.

Ma, al di là di questa probabile eco nella memoria di Cummings, quel che importa sottolineare è la vicinanza testimoniata dal suo intero percorso alla spiritualità giapponese, tale da rendere possibile qualsiasi somiglianza con un maestro dell'*haiku* nell'ispirazione e nella resa poetica. Si spiegano così le numerose brevissime poesie di Cummings che hanno per oggetto api, cavallette, farfalle e piccoli uccelli, descritti con una purezza di visione sguardo che ricorda quella del maestro del '700 Kobayashi Issa.

Come ogni vero *haiku*, inoltre, molte delle poesie di Cummings continuano a sorprendere a distanza di decenni e si possono apprezzare “così come un bambino apprezza la neve”, se vogliamo rubare un augurio che profuma di zen al suo illustre contemporaneo Wallace Stevens³¹⁷.

Avvicinandosi alla fine del suo percorso, proprio con i *95 Poems*, Cummings ha voluto regalarci una raccolta ingemmata di silenzi e fiocchi di neve in cui brillano momenti di puro zen, come mostra questa sua *Beautiful*, vicina allo spirito di due *haiku* composti da Bashō ed Issa. Tutti e tre pervadono il cuore del lettore del mistero della neve che cade:

*Vieni, andiamo,
guardiamo la neve
fino a restarne sepolti.*
Bashō³¹⁸

*C'ero soltanto.
C'ero. Intorno
mi cadeva la neve.*
Issa³¹⁹

*Beaut
iful
is the
unmea
nin g
of (sil
ently) fal*

³¹⁷ “Vi sono molte cose *immediate* nel mondo che noi godiamo: una poesia perfettamente realizzata dovrebbe essere una di queste cose... La gente dovrebbe apprezzare la poesia così come un bambino apprezza la neve e così sarebbe se i poeti la scrivessero”. Cit. nell'*Introduzione* di M. Bacigalupo a W. Stevens, *Harmonium*, cit., p. XX.

³¹⁸ In *Poesie zen*, cit., p. 67.

³¹⁹ Ne *Il Muschio e la Rugiada*, cit., p. 143.

ling (e
ver
yw
here (s
now
E. E. Cummings³²⁰

³²⁰ Cummings, E. E., *The Complete Poems 1904-1962*, cit., p. 713.

2.2.1 I pionieri della Diana

Come era già accaduto con il giapponismo, anche la 'moda' dell'*haiku* arrivò in Italia con un certo ritardo rispetto a Francia e Stati Uniti, ritardo che rispecchiava le difficoltà di svecchiamento della nostra cultura. Dopo anni di stagnante supremazia di D'Annunzio e dei dannunziani, qualcosa aveva iniziato a muoversi con l'intensa attività pubblicistica dei "giovini" fiorentini. La storia delle riviste che nacquero su iniziativa dell'eclettico duo Papini-Prezzolini è un po' la storia del progressivo superamento della pesante ombra che il vate di Pescara gettava sulle nostre lettere. Dall'entusiasta, e fondamentalmente ancora dannunziano, *Leonardo* alla più misurata e innovativa *La Voce*, in un decennio si compì un notevole processo di crescita. Fu proprio *La Voce* nel suo ultimo periodo, sotto la direzione di Giuseppe de Robertis³²¹, a mutuare dai francesi quella che resterà per la nostra cultura la lezione più ricca di implicazioni future, la poetica del *frammento*. Dalla Francia, tramite la mediazione di critici raffinati ed eccentrici come Renato Serra, venivano l'attenzione per la parola, per il suo potere di suggestione fonica e d'incanto musicale, insieme alla tendenza a privilegiare il singolo verso, la singola immagine 'riuscita', la notazione impressionistica ed evocativa. Nel suo noto saggio su Pascoli, ristampato nel 1910 proprio su uno dei quaderni de *La Voce*, Serra aveva già additato una nuova via di leggere poesia, fatta di amorosa attenzione al gioco di echi generato da un singolo verso o da una parola, di senso di compenetrazione religiosa tra il lettore e il poeta, che suggestioneranno non poco il successivo sviluppo della letteratura italiana.

"Isolare il bello e il riuscito: ciò che esiste di per sé. - E l'altro non conta" poteva scrivere De Robertis³²². Evidente è l'influsso crociano. Altrettanto evidente la deriva dai simbolisti d'Oltralpe, il cui collegamento con alcuni ideali estetici giapponesi non è da sottovalutare, come cercherò di mostrare nel paragrafo dedicato a Mallarmé.

Mentre Marinetti col suo drappello iconoclasta continuava a promettere di purificare il mondo, mescolando aneliti guerrafondai ad apologie della moderna

³²¹ Ricordiamo che De Robertis dirigerà *La Voce* dalla fine del 1914 al 1916, anno di chiusura della rivista.

³²² De Robertis, G., *Saper leggere*, da *La Voce*, VII, 8 (30-3-1915).

macchina, proclami interventisti a vangeli della velocità, a Firenze il gruppo di De Robertis dimostrava che era possibile e, ormai necessaria, un'altra letteratura, distante tanto dai futuristi quanto dai dannunziani. Tra i suoi collaboratori *La Voce* annovererà Cardarelli, Bacchelli, Govoni, Campana, Palazzeschi e Ungaretti, tutti nomi determinanti del futuro della poesia e della prosa d'arte italiana. Ma la storia della *Voce*, e delle riviste fiorentine in generale, è storia nota e ampiamente studiata³²³.

Meno noto è quel che accadeva al di fuori della Toscana. dove pure non mancavano iniziative sorprendenti. A Napoli, in particolare, durante due intensi anni, brillò la stella della *Diana*. Negli ultimi due decenni l'interessamento della critica ha riscattato da un immeritato oblio la rivista napoletana, a lungo penalizzata dall'eccentricità geografica e culturale rispetto ai poli dominanti³²⁴. Si è sottolineata la spinta decisiva che diede al rinnovarsi della lirica italiana, grazie anche alla collaborazione di nomi importanti, provenienti da ambiti culturali diversi³²⁵. Alla *Diana* collaborarono, infatti, scrittori del calibro di

³²³ Nella vasta bibliografia sul movimentato milieu fiorentino del tempo ricordiamo: Abruzzese, A., Strappini, L., Micocci, C., *La classe dei colti – Intellettuali e società nel primo novecento italiano*, Bari, Laterza, 1970; Binni, W., *Punti essenziali per la comprensione del movimento vociano*, Firenze, La Nuova Italia, 1935; Carpi, U., *La Voce, Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato 1975; Chiti, L., *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo novecento (1903-1915)*, Torino, Loescher, 1972; Golzio, F., Guerra, A., *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, vol. 5: *L'Unità, La Voce, Politica*, Torino, Einaudi, 1962; Luperini, R., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Roma-Bari, Laterza, 1976; Luperini, R., *La crisi degli intellettuali nell'età giolittiana*, Messina, D'Anna, 1978; Luperini, R., *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano*, Pisa, Pacini, 1973; Martini, C., *La Voce, Storia e bibliografia*, Pisa, Nischi, 1956; Palermo, A., *Il primo novecento nelle Riviste fiorentine*, Napoli, Edizioni Dehoniane, 1974; Romanò, A., *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, vol. 3 *La Voce (1908-1915)*, Torino, Einaudi, 1960.

³²⁴ Nella Napoli del tempo, “vecchia città canzonettista molle di luna e di mare”, la battaglia per il rinnovamento era più difficile che altrove. Ma, allo stesso tempo, grazie anche alla Università di Studi Orientali e ad insegnanti come Michele Kerbaker, lo sguardo dei giovani napoletani poteva spaziare su un fronte più ampio e coltivare “una temeraria illusione di universalità”, accostando all’onnipresente modello francese poesia russa e spagnola, l’interesse per l’India e quello, risultato poi determinante, per il Giappone. (Entrambe le citazioni sono da scritti di Gherardo Marone, ora nel libro di Adele Dei, *La Diana (1915-1917). Saggio e antologia*, Milano, Bulzoni, 1981, pp. 18 e 20). Sul clima culturale di quegli anni si veda *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento* – Atti del Convegno di Napoli (28/11 – 1/12 2001), a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2003.

³²⁵ Oltre al saggio della Dei, notizie fondamentali sulla *Diana* si trovano nel volume commemorativo *Gherardo Marone 1891-1962*, Napoli, La Buona Stampa, 1969, e nell’appendice alle *Lettere dal Fronte a Gherardo Marone* di G. Ungaretti, a cura di Armando Marone, che contiene un’esauriente rassegna critica e bibliografica, oltre all’elenco dei collaboratori e dei poeti inseriti nell’*Antologia* (v. Ungaretti, G., *Lettere dal Fronte a Gherardo*

Tristan Tzara, Blaise Cendrars e Miguel de Unamuno, convinti dalla sapiente azione diplomatica del giovane e agguerrito direttore Gherardo Marone e del suo amico Lionello Fiumi, che per la *Diana* fu gran procacciatore di “firme”.

Se agli esordi, guidata dalla direzione di Paolo Argira (*alias* Fiorina Centi), pagò lo scotto di un eccesso di retorica e di una certa disomogeneità di toni, in brevissimo tempo la *Diana*, sotto la guida di Marone, si ritagliò uno spazio di assoluto prestigio, tanto da ottenere la convinta collaborazione di Croce. Ma fu soprattutto grazie a innovative e intelligenti scelte di poetica (e di poeti), che la rivista napoletana rinsaldò la sua fama. I meriti maggiori della *Diana* sono, infatti, meriti poetici. A Marone si deve la fiducia incondizionata nel talento di un'allora ancora semisconosciuto Giuseppe Ungaretti³²⁶, e, in parallelo, la prima degna traduzione italiana di poesia giapponese, in collaborazione col professor Harukichi Shimoi³²⁷.

Entrambe le scommesse, sin dall'inizio intrecciate, risulteranno vincenti, e la poesia italiana ne uscirà profondamente rinnovata. L'accoglienza dell'antologia giapponese fu entusiastica. Cecchi e Papini, che saranno tra i primi a lodare apertamente il *Porto Sepolto*, la recensirono immediatamente, e apprezzamenti epistolari giunsero a Marone da Moretti, Govoni, Bontempelli e Cendrars. Il coronamento allo sforzo di Marone e compagni sarà la pubblicazione, nel 1918, di una *Antologia della Diana*, che, come annotava lo stesso direttore, fu “il primo tentativo di un'antologia della poesia italiana contemporanea”³²⁸. I nomi sono di assoluto rilievo. Le parole con cui Fiumi mise in risalto i meriti della rivista mi sembrano particolarmente adatte a

Marone, Milano, Mondadori, 1978, d'ora in poi abbreviato in nota *LF*). Di recente è stata pubblicata la ristampa anastatica della *Diana*, a cura di N. D'Antuono (Salerno, Avagliano, 1990).

³²⁶ Così Ungaretti stesso si presenta a Marone in una lettera datata 29-6-1916: “Non ho nulla di pubblicato: qualche poesiola su Lacerba, una sulla Voce, una sulla Diana...come v'accorgerete roba minuscola, nulla; ma l'animo forse non era e non è vile”. *LF*, p. 45. Per un elenco delle poesie di Ungaretti pubblicate sulla *Diana* e sull'*Antologia della Diana* (la prima è *Fase* comparsa nel numero 5, anno II, maggio 1916) si veda *LF*, pp. 125-135.

³²⁷ Poeta e letterato giapponese, Harukichi Shimoi strinse una sincera amicizia con Gherardo Marone negli anni in cui visse a Napoli, insegnando alla Università di Studi Orientali. Il primo nucleo delle Traduzioni, iniziate nell'autunno del 1915, comparve sul numero 5, anno II, maggio 1916 (il medesimo di *Fase*). Le liriche furono, poi, raccolte nel volume antologico *Poesie Giapponesi* presso Riccardi nel 1917, poi ristampate nella veste definitiva con il titolo *Lirici Giapponesi scelti e tradotti da Gherardo Marone e Harukichi Shimoi*, cit., (d'ora in poi in nota come *LG*).

³²⁸ Cit. in *LF*, p. 157.

commentare quelli dell'*Antologia*: “citare i nomi dei collaboratori della *Diana* è anticipare un quadro dei valori delle lettere contemporanee”³²⁹.

Da Govoni a Saba, da Sbarbaro a Onofri, ai napoletani Galdieri e Di Giacomo, molti dei migliori poeti italiani dell'epoca sono presenti. Il tono dominante è quello più contemporaneo e vitale; prevale il frammento espressionistico, dove sfuma il confine tra poesia e prosa, la ricerca d'una parola nuovamente “viva”. Si avverte la svolta che Marone aveva dato nel 1916, bandendo la facile retorica e superando nello stesso tempo l'esplicito registro pascoliano-crepuscolare, che pure era stato fondamentale agli esordi. Su tutti, ovviamente, svetta Giuseppe Ungaretti, che aveva appena visto pubblicare il suo *Porto Sepolto*³³⁰, e si accingeva a dare alle stampe l'*Allegria*³³¹, la cui sezione *Naufragi* sarà composta quasi per intero da liriche pubblicate in precedenza sulla rivista del suo amico Marone.

Ma i nomi di Ungaretti e della *Diana* sono intrecciati anche per un altro, meno piacevole, motivo. È nota la questione di una possibile influenza su Ungaretti delle *Poesie Giapponesi* tradotte da Marone e Shimoi. Sostenitori dell'assoluta originalità delle conquiste ungarettiane e voci più possibiliste si alternano dai lontani tempi della recensione di Marone al *Porto Sepolto*, che per primo formulò il suggestivo accostamento³³². La *querelle*, nonostante lo sdegnoso rifiuto di Ungaretti, non è facile da archiviare; la misura, la purezza e l'incredibile forza evocativa della poesia del Sol Levante potrebbero averlo raggiunto anche per strade diverse dalle traduzioni dei dianisti. In Francia e in Inghilterra l'*haiku* era stato studiato con serietà da oltre un decennio³³³, e numerosi poeti avevano già pubblicato raccolte ad esso ispirate.

³²⁹ *Ibidem*, p. 162.

³³⁰ Pubblicato ad Udine in 80 copie nel dicembre 1916.

³³¹ *Allegria di naufragi* esce sul finire del 1919 a Firenze, presso Vallecchi.

³³² La recensione, su cui torneremo nel prossimo paragrafo, apparve sulla *Diana* III 1-2 (marzo 1917).

³³³ Due buoni libri, nonostante presentassero ancora numerosi fraintendimenti e ingenuità, riscossero immediato successo nell'Europa di inizio secolo. Entrambi rispettavano, in traduzioni di livello più che discreto per l'epoca, le brevi misure della poesia giapponese. Il primo è lo studio di W. G. Aston, *Japanese Literature*, apparso a Londra nel 1899 e tradotto in francese già nel 1902 (è l'edizione cui faremo riferimento: W. G. Aston, *Littérature Japonaise*, Paris, Armand Colin, 1902). Nel 1910 uscirà l'antologia di M. Revon – Revon, M., *Anthologie de la Littérature Japonaise*, cit. – che concede più spazio all'*haiku* e, in particolare, a Bashō. È Paolo Lagazzi nel suo *L'Arabesco e il vuoto*, cit., p. 44, a suggerire la possibilità che Ungaretti conoscesse questi due studi.

Nel prossimo paragrafo cercherò di calcolare, per quanto mi è possibile, l'ammontare d'un probabile debito.

2.2.2 Ungaretti, o del grande rifiuto

Parlando del suo amico sull'ultimo numero della *Diana*, Gherardo Marone scriveva:

*“La poesia di Ungaretti è nuova in Italia perché è soltanto poesia: la sua estensione caratteristica è l'estrema brevità che la rende fortemente prossima alla fantasiosa e grande poesia giapponese, dell'immenso Suikei Maeta specialmente.”*³³⁴

Il mese prima, recensendo il *Porto Sepolto* su *Cronache Letterarie*, Marone aveva suggerito gli stessi accostamenti³³⁵. L'altro nume tutelare dell'Ungaretti di quegli anni, Giovanni Papini, “anche se si sbagliò di paese e di epoca”³³⁶, evidenziò la stessa somiglianza: “Si direbbe che la poesia antica cinese sia rinata in questo occidentale”³³⁷. Il dado è tratto. Dopo di loro non saranno in pochi a sospettare della singolare coincidenza tra l'improvvisa maturazione della lirica di Ungaretti e la contemporanea diffusione in Italia della lirica del Sol Levante. Incontro che lo stesso Marone – sembrerebbe, oggi, con malizia da scrittore di *feuilleton* – volle anticipare sulla sua *Diana*, quando, pubblicando *Fase*, la prima delle numerose poesie che Ungaretti gli avrebbe inviato, la pospose al primo gruppo di *tanka* di Yosano Akiko, tradotti da lui stesso e da Shimoi.

All'epoca di *Fase* Ungaretti non era certo uno scrittore affermato. Ecco come si presentava a Marone, “ringraziandolo delle buone parole” con cui lo aveva accolto sulla sua rivista:

³³⁴ *Diana*, III, 1-2 (marzo 1917).

³³⁵ *Cronache Letterarie*, IV, 3-4 (febbraio 1917).

³³⁶ Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 62. Lo studio di Rebay è fondamentale ai fini del nostro discorso. Per una bibliografia dei numerosi studi critici su Ungaretti rimandiamo alla *Bibliografia*, a cura di Leone Piccioni, in appendice a Ungaretti, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 585-602. Tra gli studi posteriori a quelli citati da Piccioni, ricordiamo: Baroncini, D., *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, il Mulino, 1999; Cambon, G., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976; Genot, G., *Sémantique du discontinu dans «L'Allegria» d'Ungaretti*, Paris, Klincksieck, 1972; Ossola, C., *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982; Petrucciani, M., *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, ESI, 1985.

³³⁷ *Ibidem*.

*“Non ho nulla di pubblicato: qualche poesiola su “Lacerba”, una sulla “Voce”, una sulla “Diana”(…) come v’accorgete roba minuscola, nulla; ma l’animo forse non era e non è vile.”*³³⁸.

Le poesie in questione erano di caratura diversa dalle illuminazioni dell’*Allegria*. Erano liriche ancora segnate dall’influenza dei crepuscolari e di Palazzeschi, con una decisa presenza dell’amico Apollinaire. Erano, soprattutto, lontane dalla brevità fulminante e dallo straordinario potere evocativo che saranno il sigillo della sua prima splendida raccolta. Non bisogna dimenticare che quando iniziò a pubblicare sulla *Diana*, Ungaretti, reduce dall’esperienza lacerbiana, veniva da un anno in cui, ad eccezione di *Lindoro di Deserto* e di *Veglia*³³⁹, non aveva scritto nulla. Così non meraviglia che molti videro l’improvviso salto qualitativo, e quantitativo, del nostro poeta legato alla conoscenza dei gioielli che venivano dal Sol Levante. Ungaretti, come ha ben rilevato Rebay, era in cerca di “realizzazioni assolute”. In una lettera a Carlo Carrà, il poeta descrive così il suo tormento:

*“Sono tormentato da un problema, che giudico il problema dei problemi, che credo anche il tuo caso di passione. Quello che ho fatto non mi serve che d’assaggio. Vorrei arrivare a realizzazioni assolute; a una unificazione dove fosse dato risalto – (intendo come essenza, come una valutazione delle parole- (sillabe immagini ritmo materia spirito forma)-) – alla gravità e insieme alle vibrazioni, fino alle sfumature infinitesimali, di questa nostra vita moderna”*³⁴⁰.

Considerate queste aspirazioni, si può immaginare la profonda suggestione che la capacità, tipica della migliore poesia giapponese, di far vibrare l’assoluto in un breve e perfetto giro di sillabe dovette esercitare su Ungaretti. Così Marone, accompagnando le sue prime traduzioni, descriveva sulla *Diana* la lirica del Sol Levante:

³³⁸ *LF*, p. 45 (lettera del 29-6-1916).

³³⁹ Scritte al fronte rispettivamente il 22 e il 23 dicembre 1915.

³⁴⁰ Da una lettera di Ungaretti a Carlo Carrà, del 15-4-1916. Cit. in Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 62.

“La brevità è la prima caratteristica della poesia giapponese... Data ora tanta brevità la poesia giapponese per esprimere diverse idee, deve scegliere tra tutta quella che è delle altre associativa in modo da uncinare solo con una tutte le rimanenti diverse e illuminare con quella il vasto ambiente sentito. E anche le poche parole vi debbono essere cercate con speciale cura, immensamente fra loro armoniose e melodiche, perché la brevità non permette abbandoni e larghe cadenze”³⁴¹.

“Pare di leggere un trattato sul frammentismo”, chiosa Rebay, “genere, questo, prediletto da Ungaretti al tempo delle sue prime ricerche poetiche e particolarmente durante la composizione del *Porto Sepolto*”³⁴².

“Realizzazioni assolute” in frammenti perfetti. Questo è l’*haiku* nella sua forma più pura, ed è difficile credere che un poeta cosmopolita e impegnato in continue ricerche come Ungaretti fosse, in quegli anni che vedevano l’Europa così attratta dal Giappone, ignaro della sua esistenza. Come accennato nel capitolo precedente, in Francia, paese che il Nostro elesse a sua prima dimora dopo aver lasciato l’Egitto, la poesia giapponese era già sugli allori da anni. Dalle traduzioni di de Rosny a quelle di Judith Gautier, dalla *Anthologie* di Revon al brillante lavoro di Paul-Louis Couchoud³⁴³, passi notevoli erano stati fatti in direzione di una sua comprensione più profonda. Couchoud e Revon, in particolare, pubblicarono una discreta scelta di traduzioni di Bashō, finalmente reso in toni che non si discostavano troppo dall’originale³⁴⁴. E se c’è un poeta giapponese a cui Ungaretti, nei suoi momenti migliori, somiglia per la capacità di far risuonare in un minimo dato del reale l’intero universo, per l’intensa ricerca d’armonia con il mondo (la cui assenza è in lui angoscia, “il mio supplizio è quando non mi credo in armonia”³⁴⁵), per la *religiosità* sostanziale dei suoi versi è proprio il sublime pellegrino che ha cambiato la storia poetica del Giappone. Ancor più che alla Yosano Akiko tradotta da Marone, a cui Rebay lo avvicina, è, infatti, a Bashō che dobbiamo guardare se vogliamo cogliere la

³⁴¹ *Diana*, II 5 (25/5/1916).

³⁴² Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., p. 58.

³⁴³ Il discorso su questi autori sarà approfondito nei prossimi paragrafi.

³⁴⁴ Revon, M., *Anthologie*, cit., pp. 384-389.

³⁴⁵ Da *I Fiumi*. V. Ungaretti, G., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, pp. 43-45.

profonda qualità *zen* di alcuni momenti ungarettiani. Potrebbe bastare, a testimoniare la loro profonda vicinanza, l'accostamento tra questo suo *haiku* ³⁴⁶:

*Della freschezza
mi sono fatto dimora –
e mi addormento*

con *Universo*³⁴⁷:

*Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza* .

Ma i due si sfiorano in numerosi altri momenti. Esiste una profonda affinità tra:

*Erbe dell'estate -
degli antichi guerrieri
reliquie di un sogno*³⁴⁸

e *Soldati*³⁴⁹; come pure il grido di *Dannazione*³⁵⁰:

*Chiuso tra cose mortali
(anche il cielo stellato finirà)
perché bramo Dio?*

sembra provenire dalla stessa voce che sussurra in preghiera:

Potessi vedere

³⁴⁶ Da *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 110.

³⁴⁷ Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit., p. 49.

³⁴⁸ Da *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 103.

³⁴⁹ "Si sta come/ d'autunno/ sugli alberi/ le foglie". Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit., p. 39.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 35.

*dischiuso nei fiori
il volto di Dio*³⁵¹

E, ancora, se leggiamo questi versi:

*Non c'è più niente
che un gorgoglio
di grilli che mi raggiunge*³⁵²

O:

*Oscillo
al canto d'una strada
come una lucciola*³⁵³

è difficile credere che non siano stati scritti da un maestro giapponese o tradotti direttamente da un'antologia di *haiku* classici.

“Haiku is an ascetic art”³⁵⁴, non scordiamolo, e Bashō consigliava a chiunque volesse avvicinarsi alla poesia di coltivare: *Wa*, la pace, l'armonia con tutti gli esseri animati e inanimati; *Kei*, il rispetto profondo; *Sei*, lo spirito e il corpo liberi dal desiderio di possesso; *Jaku*, la tranquillità e il distacco essenziali per la calma interiore. Questi precetti costituiscono una premessa indispensabile per giungere all'estasi che dà la contemplazione della vera bellezza, da cui sola può nascere l'*haiku*. Per un uomo come Ungaretti, costretto dalla ferocia della guerra al quotidiano legame con la morte, la contemplazione della bellezza, la sua scoperta negli aspetti minimi del mondo restavano la sola possibilità di salvezza:

*mi sono smaltato
di margherite*

³⁵¹ Da *Il Muschio e la rugiada*, cit., p. 101.

³⁵² Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit. p. 50.

³⁵³ *Ibidem*, p. 75.

³⁵⁴ La definizione è di R. H. Blyth, in apertura al suo fondamentale studio sull'*haiku*. V. Blyth, R. H., *History of Haiku*, cit., p. 3.

*mi sono radicato
nella terra marcita
sono cresciuto
sullo stelo torto
mi sono colto
nel tuffo di spinalba*

*mi fisso
nella cenere
del greto
mi trasmuta
in volo di nubi.*

leggiamo in *Annientamento*³⁵⁵; o in *Trasfigurazione*:

*Mi sento negli occhi
attenti alle fasi
del cielo
dell'uomo rugato
come la scorza
dei gelsi che pota*

*Mi sento
nei visi infantili
come un frutto rosato
rovente
fra gli alberi spogli*

*Come una nuvola
mi filtro
nel sole*

Mi sento diffuso

³⁵⁵ Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 29-30.

*in un bacio
che mi consuma
e mi calma.*³⁵⁶

Come per uno scrittore giapponese, la poesia costituiva per lui una via³⁵⁷, una via alla ricerca dell'armonia, di una comprensione più piena e più profonda del reale:

*Questo è l'Isonzo
e qui meglio
mi sono riconosciuto
una docile fibra
dell'universo*

*e questa è la Senna
e in quel suo torbido
mi sono rimescolato
e mi sono conosciuto*³⁵⁸

L'osservazione di Lionello Fiumi che, lodando l'opera di divulgazione di Marone e Shimoi, ricordava come "Ungaretti che, dalla sofferta esperienza di guerra nasceva alla poesia proprio in quel momento, in quell'ambiente (la *Diana*) trovò, nell'essenzialità dei giapponesi, lo schema che meglio corrispondeva al bisogno di fermare attimi dell'uomo di pena che *sta come d'autunno sugli alberi le foglie*"³⁵⁹ sembra perfettamente condivisibile.

Ungaretti stesso ha scritto: "C'è chi s'ingegna a conoscere per sapere e capire e c'è chi ha l'ambizione di *conoscere per credere*..."³⁶⁰. La poesia era, per lui, il mezzo per attingere questa conoscenza e il luogo in cui essa, come un "incontro", avveniva. Di qui la necessità di essere il più fedele possibile

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 69.

³⁵⁷ *Wa do*, la "via della poesia", è nello zen una delle possibili strade per risvegliare la mente, e vivere l'esperienza dell'illuminazione.

³⁵⁸ Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit., pp. 43-45.

³⁵⁹ Cit. in *LF*, p. 162.

³⁶⁰ Ungaretti, G., "Immagini del Leopardi e nostre", in *Nuova Antologia*, a. 78, fasc. 1702, Roma, 16 febbraio 1943, p. 223.

all'essenzialità di quest'incontro, di fermarlo in "realizzazioni assolute". Di qui la suggestione formale e contenutistica degli *haiku* e dei *tanka*, la possibilità di trovare nella loro brevità fulminante una parola "riscattata", "la parola al di là del linguaggio formulato"³⁶¹, secondo una formula di Pound che in quegli anni, ricordiamolo, nel saggio sul *Vorticism* rendeva omaggio all'essenzialità e alla potenza dell'*haiku*. E, come Pound lavorò per due anni prima di arrivare alla sua *In the Station of the Metro*, così la storia della composizione dell'*Allegria* è una storia di continui, attentissimi rifacimenti e ritocchi³⁶², tutti miranti a donare essenzialità alla parola, a restituirle il suo potere evocativo e di suggestione, il suo rapporto *religioso* col mondo di cui si fa voce. Le consonanze tra Ungaretti e Pound sono molteplici e profonde³⁶³. Entrambi rigenerarono la musica del loro idioma, rifiutandosi di scrivere col metronomo, dimostrandosi capaci di sezionare e ricomporre in nuove 'vive' combinazioni il verso e il metro delle proprie tradizioni poetiche. Furono proprio i risultati di questa ricerca, condensati nelle loro prime raccolte, a stimolare un decisivo rinnovamento della storia della letteratura italiana ed inglese. Ma questo rinnovamento avvenne nel segno di un profondo rispetto della tradizione o, meglio, di tutte le tradizioni poetiche che facevano parte del loro bagaglio. Pound, il quale considerava tutte le epoche "contemporanee"³⁶⁴, affermava, così, la necessità per un uomo di conoscere il proprio posto nella propria epoca:

*"a man does not know his ADDRESS (in time) until he knows where his time and milieu stand in relation to other time and conditions"*³⁶⁵.

In questa ricerca del proprio "indirizzo nel tempo" il poeta americano ed Ungaretti furono accomunati da precise scelte di poetica. Un fondamentale

³⁶¹ Nell'originale: "the word beyond formulated language", in Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 88.

³⁶² Durati, ricordiamolo, fino all'edizione definitiva del 1942, con la quale Mondadori iniziò la pubblicazione di *Vita d'un uomo*.

³⁶³ Si veda il saggio di Singh, *Ungaretti e Pound*, in Singh, G., Barfoot, G., *Il Novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*, Udine, Campanotto, 1998 (pp. 261-266). Nel suo saggio Singh rivela interessanti analogie tra la poesia e la fortuna critica di Ungaretti e Pound, ma non fa menzione del loro rapporto con la poesia giapponese.

³⁶⁴ "All ages are contemporaneous": Pound, E., *Prefazio ad Lectorem Electum, The Spirit of Romance*, London, Dent, 1910, p. 6.

³⁶⁵ Pound, E., *Guide to Kulchur*, London, Faber & Faber, 1938 (reprint: New York, New Directions, 1952, p. 83).

referente comune fu Leopardi, visto da entrambi come un grande modernizzatore. Ungaretti lo definirà “il solo Italiano a rendersene conto con chiarezza sin dall'avvento della poesia contemporanea, che una frattura era avvenuta nella mente dell'uomo”³⁶⁶. Pound osserverà come il poeta di Recanati sia capace di percepire e tradurre in linguaggio l'angoscia dell'uomo moderno, come nessun altro poeta³⁶⁷, quella stessa angoscia che, per Ungaretti, “si riflette nel linguaggio poetico di Leopardi”³⁶⁸.

In questa mediazione, come pure in quella di Mallarmé, Laforgue, Apollinaire e Rimbaud, resta un punto di convergenza importante tra Pound e Ungaretti. Ma, a mio avviso, il fattore che permise lo sviluppo in entrambi di una lirica così innovativa, e caratterizzata da forme ed esiti straordinariamente simili tra loro, fu la lezione della poesia giapponese. Credo che il risultato più evidente di questa convergenza è da ricercare, più che in singole liriche, nella pubblicazione, pressoché contemporanea, di *Cathay* e de *L'Allegria*.

Si tratta di due raccolte di versi che apparentemente non avevano nulla in comune – una che parlava di guerre lontane in un mondo lontano, un'altra dettata dall'urgenza di “sciogliere il canto del proprio abbandono”³⁶⁹ in un uomo al fronte, in prima linea –, ma che a uno sguardo più profondo rivelano la loro fraternità nella capacità di “cantare” il dolore della guerra senza orpelli né retorica, di scrivere di una realtà così atroce con la lucidità di chi ha visto una via, una possibilità di riscatto nella bellezza e nell'armonia. In entrambe le raccolte questo “canto” si esprime in liriche spesso superbe per forza sintetica e capacità di creare “immagini” di singolare potenza.

Ungaretti stesso, nelle sue *Note a L'Allegria*, ci illumina su quanto questa sua prima poesia si sia formata con modalità analoghe a quelle di Pound:

“di solito, a quei tempi, ero breve, spesso brevissimo, laconico: alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo di immagini”³⁷⁰.

³⁶⁶ Ungaretti, G., *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. XC. Su Ungaretti e Leopardi si veda: Di Carlo, F., *Ungaretti e Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1979.

³⁶⁷ In una lettera a H. Monroe, *The Letters of Ezra Pound*, cit. (lettera del 22 aprile 1913). Su Pound e Leopardi si veda: Barfoot, G., *Ezra Pound as Translator of Leopardi*, in *Il Novecento inglese e italiano*, cit., pp. 449-456.

³⁶⁸ Ungaretti, G., *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo*, cit., p. XCI.

³⁶⁹ Ungaretti, G., *Vita d'un uomo*, cit., p. 21.

³⁷⁰ Ungaretti, G., *Note a L'Allegria*, *ibidem*, p. 517.

Da questa discesa nel silenzio emerge una scrittura capace di generare un senso di liberazione: Ungaretti definirà l'atto poetico come qualcosa che “nel compiersi, provoca e libera, qualsiasi prezzo possa costare, il sentire che solo in poesia si può cercare e trovare libertà”³⁷¹. Anche qui sembra di udire un'eco di Pound, quando, descrivendo l'*immagine*, afferma che la sua presentazione istantanea “gives us that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits”³⁷².

Entrambi sembrano aver inteso la poesia alla maniera di un maestro di *haiku* per il quale, ricordiamolo, la poesia è una “via” (giapponese: *wa do*) per giungere al *satori*, un mezzo per raggiungere la liberazione dalla sofferenza connaturata al mondo fenomenico, attraverso l'intuizione della vera natura dei fenomeni stessi.

Della lezione appresa dalla poesia giapponese sia Pound che Ungaretti, del resto, si ricorderanno nel corso della loro produzione più matura. Se con *Sentimento del Tempo* Ungaretti inizierà il suo ritorno verso il cosiddetto “ordine”, verso ritmi, metri e sintassi propri della tradizione che aveva appena rivivificato con le illuminazioni dell'*Allegria*, non smetterà di condensare le sue intuizioni in *immagini* folgoranti, a volte in veri e propri *haiku*. Vediamo, ad esempio, il finale di *Stagioni*:

Ora anche il sogno tace.
È nuda anche la quercia,
Ma abbarbicata sempre al suo macigno³⁷³

O l'intera *Silenzio in Liguria*, una delle prime liriche confluite poi in *Sentimento*, che si snoda in un morbido dispiegarsi di immagini, nate nell'istante magico del sorgere del sole:

Scade flessuosa la pianura d'acqua.

Nelle sue urne il sole

³⁷¹ *Ibidem*, p. 505.

³⁷² Pound, E., *A Retrospect, Literary Essays of Ezra Pound*, cit., p. 4.

³⁷³ *Ibidem*, p. 105.

Ancora segreto si bagna.

Una carnagione lieve trascorre.

*Ed ella apre improvvisa ai seni
La grande mitezza degli occhi.*

L'ombra sommersa delle rocce muore.

*Dolce sbocciata dalle anche ilari,
Il vero amore è una quiete accesa.*

*E la godo diffusa
Dall'ala alabastrina
D'una mattina immobile.³⁷⁴*

Pound non avrebbe potuto non condividere la forza *imagista* di questi versi, come pure di molte altre composizioni di *Sentimento* – specialmente quelle confluite nella sezione *Prime* – che si sviluppano per *immagini*, con una tecnica simile a quella che aveva a lungo predicato. Sarebbe interessante verificare quando Ungaretti lesse per la prima volta il suo collega americano. Senza voler forzare i tempi, la prima metà degli anni venti, quando Pound era già stato tradotto sia in francese che in italiano, sembra plausibile. Proprio in quegli anni si formava il primo nucleo di *Sentimento*. Ma ipotizzare una mediazione di Pound nella successiva svolta ungarettiana potrebbe anche essere superfluo. Se si accetta come momento fondamentale di maturazione per entrambi l'incontro con la poesia giapponese, la consonanza dei loro percorsi poetici si spiega da sé. E l'incontro con l'*haiku* e il *tanka* avvenne quando entrambi erano sulla soglia della maturità, quando più intensa era la loro ricerca per soddisfare il bisogno di dare nuova vita alle parole, di ridonare alla poesia il suo valore di strumento di visione e di conoscenza. “C'è chi ha l'ambizione di conoscere per credere ...”. Questa ambizione, il soffio che dà vita all'intera opera di Ungaretti

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 107.

e di Pound, poté trovare agilmente uno strumento, quasi dei “nuovi occhi”³⁷⁵, nella poesia dei maestri giapponesi.

Maestri che stranamente, a differenza del suo compagno di viaggio, Ungaretti non riconobbe mai. Nonostante, infatti, i caldi apprezzamenti fatti a Marone per le sue traduzioni e la descrizione del piacere provato al fronte nel leggere le poesie di Yosano Akiko e compagni³⁷⁶, è storia nota il secco rifiuto di Ungaretti di ogni possibile loro influenza sulla sua opera. Rifiuto che lo portò, addirittura, alla paradossale e un po’ spocchiosa conclusione che Marone per le sue traduzioni avrebbe tratto spunto dai suoi modi e ritmi³⁷⁷. A me, come a Rebay e ad altri, la storia appare un poco più complessa. Il rifiuto di Ungaretti sembra semmai simile a quello di Stevens. Ma come nel caso dell’avvocato-poeta di Boston, un incontro così determinante, come quello con la poesia giapponese, lascia tracce impossibili da cancellare.

³⁷⁵ Pound, E., *Vorticism*, cit., p. 464.

³⁷⁶ *LF*, *passim*.

³⁷⁷ La polemica divampò nel 1933, in seguito a un articolo di Enzo Palmieri apparso sul *Corriere Adriatico*, in cui l’autore affermava che “l’Ungaretti e l’ungarettismo si troverebbe nelle traduzioni dal giapponese moderno di Gherardo Marone”. Ne nacque un irato scambio di lettere tra Palmieri e Ungaretti, il quale ipotizzò che fosse stato, invece, Marone ad aver avuto “presente nel tradurre un certo mio uso dei vocaboli e del ritmo”. Ma l’alibi di Ungaretti risulta cronologicamente inattendibile, come dimostrano le precise ricostruzioni di Rebay. V. Rebay, L., *Le Origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, cit., pp. 62-63.

2.2.3. Allegro cantabile – Saba e Penna

In quegli stessi anni un altro poeta, non più giovanissimo e non ancora affermato, condivideva con Ungaretti l'esperienza di collaboratore alla *Diana*. Anche sullo sviluppo della sua poesia, seppure in maniera diversa, inciderà in maniera importante l'incontro con la poesia giapponese. Si tratta di Umberto Saba, che nel 1917 scriveva ad Aldo Fortuna:

*“Io ho finito in questi giorni le mie Poesie Giapponesi, sono circa quaranta di una strofa (tre o quattro versi) ciascuna (...) Quando le avrai lette capirai (alla seconda o terza lettura: alla prima ti faranno l'impressione di cosa sciocca) perché io credo che esse sono il mio testamento artistico”*³⁷⁸.

Saba non era certo, all'epoca, uno sprovveduto alle prime armi. Aveva già pubblicato le sue prime due raccolte di versi (*Coi miei occhi. Il mio secondo libro di versi*, più tardi intitolato *Trieste e una donna*, era uscito presso la Libreria della *Voce* nel novembre del 1912) ed aveva stretto rapporti coi maggiori nomi della cultura italiana. Tanto più interessante risulta allora la sua affermazione sull'importanza di queste liriche, importanza che col senno di poi può apparire sopravvalutata, ma che evidentemente non lo era per un poeta ancora in cerca della sua strada, e che aveva individuato nella poesia giapponese un fondamentale veicolo d'innovazione espressiva. Le liriche di Saba, rimaste a lungo inedite, furono poi raccolte nelle *Poesie Disperse* del *Canzoniere*, con il titolo di *Intermezzo quasi giapponese*³⁷⁹. E di “Quasi Giappone” effettivamente si tratta. Il tono è infatti lontano dalla potenza evocativa, dalle atmosfere zen dell'*haiku* classico o dalla struggente, delicata

³⁷⁸ Cit. in Lorenzini, N., *Giapponismo e Giappone alla prova della poesia*, cit., p. 21. Le poesie giapponesi di Saba (compresi alcuni inediti) sono state recentemente ripubblicate in volume: Saba, U., *Intermezzo quasi giapponese*, illustrato da F. de Pisis, Parma, Monte Università, 2007.

Tra i numerosi studi dedicati al poeta triestino si vedano almeno: Debenedetti, G., *Saba*, in *Poesia italiana del Novecento* (1959), Milano, Garzanti, 1974; Lavagetto, M., (a cura di), *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981; Lavagetto, M., *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974; Raimondi, E., *Invito alla lettura di Saba*, Milano, Mursia, 1974.

³⁷⁹ Saba, U., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 917-920.

passione dei *tanka* di Akiko Yosano e di Suikei Maeta, tradotti da Marone e Shimoi. Diverso, d'altra parte, è il tramite per cui Saba s'era accostato alla poesia del Sol Levante. Il poeta triestino aveva probabilmente tratto spunto dalle *Note di Samisén (Variazioni su Motivi Giapponesi)* di Mario Chini³⁸⁰, le cui versioni derivano direttamente dalle *Oute* di D'Annunzio e costituiscono nel loro insieme, grazie alla facile musicalità e alla leggerezza metastasiana che di certo affascinarono Saba, "qualcosa come un ininterrotto monologo canoro"³⁸¹. Ma i risultati di Saba vanno ben oltre Chini. La sua ricerca stilistica ed espressiva si può inserire piuttosto nel quadro delle contemporanee esperienze di molti suoi colleghi europei e americani, che trovavano spesso nelle forme giapponesi un prezioso modello. Nei momenti migliori del suo *Intermezzo* vibra la capacità di fermare l'istante, di trasfigurare il dettaglio, come in *Merlo*:

*Passeggiavo in un tacito sentiero;
udii un canto su me dolce e severo.
Colto d'ascosi miei pensieri in fallo,
alzo gli occhi...e lo vedo nero nero,
col becco giallo*

O ne *Il buon guerriero*:

*Dove corre il mio cane, che sì ratto
non andrebbe se amor là lo chiamasse?
Gonfio ha veduto e teso ad arco un gatto*

che ricorda, con le dovute differenze, un celebre *haiku* di Issa:

*Il gatto dorme,
si sveglia - un largo sbadiglio -
va a fare all'amore³⁸²*

³⁸⁰ Un'antologia edita più volte dal 1905 e che Saba possedeva nell'edizione Carabba del '15.

³⁸¹ La definizione è di Paolo Lagazzi, ne *L'arabesco e il vuoto*, cit., p. 45.

³⁸² Ne *Il muschio e la rugiada*, cit., p. 146.

Queste composizioni sono state avvicinate alle forme cosiddette satiriche dell'*haiku* e del *tanka*, il *senryu* e il *kyoka*³⁸³. In esse brillano a sprazzi il tono epigrammatico del Saba più maturo, la sua ironia amara, il suo rifiuto di ogni clamore lirico, in quella volontà di cantare il quotidiano che caratterizzerà il suo *Canzoniere*.

Non siamo certo di fronte a dei capolavori; ma almeno nei suoi esiti formali l'esperienza dell'*Intermezzo* può considerarsi una prima stilizzazione sapiente, tappa importante nel progressivo liberarsi dalla "zavorra" che Saba ancora avvertiva nei suoi versi³⁸⁴. Ma, se in quegli anni, Saba ancora sognava, come tanti suoi contemporanei, il viaggio in Giappone (*Viaggio al Giappone*):

*Nell'antico Giappone (io mi diceva)
son gli stessi viali che ho lasciato
là, in Europa... Due passi, e al luogo amato
parmi d'essere. E c'ero infatti. Aveva
d'esser lungi sognato.*³⁸⁵

sarà negli anni della maturità che il poeta triestino si avvicinerà davvero allo spirito giapponese. Una traccia chiara ne resta in numerosi componimenti di *Ultime Cose*³⁸⁶, che pure, per quel che mi risulta, non sono mai stati accostati all'*haiku*. In questi versi, Saba mostra un'intensa capacità di suggestione, rafforzata dall'uso di una tecnica che spesso ricorda quella degli imagisti. Versi come il finale di *Caro luogo*:

*Ma qui giunti ove ancor cantano i grilli,
quanto silenzio sotto questa luna.*³⁸⁷

o *Prospettiva*, architettata interamente per *immagini*, con i primi tre versi, che isolati, sono uno splendido esempio di *haiku*, e il finale che ha ritmi e colori di Ungaretti:

³⁸³ V. Lagazzi, P., *L'arabesco e il vuoto*, cit., p. 46.

³⁸⁴ "Quanta zavorra – lamentava il poeta ancora nel '16 – nella mia navicella!", cit. in Lorenzini, N., *Giapponismo e Giappone...*, cit., p. 21.

³⁸⁵ Saba, U., *Tutte le poesie*, cit., p. 920.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 461-516.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 467.

La gente in fretta dirada.

Filari

*d'alberi nudi ai lati del viale,
in fondo là dove campagne sfumano,
si avvicinano – pare – in una stretta.
E v'entra un poco di quel cielo lilla
che turba e non consola.*

Breve sera,

*troppo, in vista, tranquilla.*³⁸⁸

sono esempi (ma si vedano anche *Finestra*, *Contovello*, *Foglia morta*, *Da quando*, *Sera di febbraio*, i finali di *Piazza* e di *Alberi*) di un Saba meno 'cantabile' – soprattutto nella "petrosa" *Contovello* – più attento al potere evocativo della parola che al suo scioglimento sonoro: in definitiva più 'essenziale'.

Un Saba probabilmente memore della lezione di Ungaretti e degli ermetici, ma che potrebbe anche aver già fatto tesoro della potenza sintetica del giovane Sandro Penna, che, com'è noto, a lui si rivolse fin dal 1929, ottenendone il "diritto a scrivere versi", e del quale Saba curerà personalmente nel 1932 un'antologia diffusa in pochissimi esemplari dattiloscritti, che pochi mesi dopo verrà pubblicata sulla "Italia Letteraria". L'entusiasmo del poeta triestino per il giovane collega è degno di essere riportato:

*"Ho copiato le tue nuove poesie in un fascicoletto che ora gira per le mani dei miei amici. Tutti quelli che l'hanno letto, Stuparic, Giotti e altri che non conosci, sono rimasti entusiasti. [...] Ti vedo sempre con la tua valigetta, le tue nove meravigliose poesie, e poca (non molta) nevrosi. O leggero Penna, tu non sai una cosa: non sai quanto t'ho invidiato!"*³⁸⁹.

L'invidia di Saba non era certamente gratuita. Il giovane Penna è già un poeta capace di illuminazioni fulminee, tali da donarci versi sorprendenti,

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 492.

³⁸⁹ *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, di U. Saba, S. Penna, R. Deidier, Milano, Archinto, 1997 (lettera del 23-11-1932).

degni, come ha scritto Paolo Lagazzi, di “qualche antico e leggendario monaco pellegrino”³⁹⁰ giapponese. Versi come:

*Viene l'autunno sonnolento. Brillano
dietro i lucenti vetri due lucenti
occhi.*³⁹¹

*L'insonnia delle rondini. L'amico
quieto a salutarmi alla stazione.*³⁹²

*Lungo gli aridi muri
cresce l'erba foltissima. Si ascolta
vivere il cielo sopra le voci ardenti.*³⁹³

*Il crisantemo perde il suo colore
di opulenta gallina, ma resiste
a sera il suo antico alito triste.*³⁹⁴

*Il vento dell'autunno scuote le tue persiane.
Saluta ormai la balda giovinezza,
occhi di luce fermi alle persiane.*³⁹⁵

sono veramente degni di un maestro dell'*haiku*.

Lagazzi sottolinea come il problema di un eventuale rapporto tra Penna e la poesia giapponese non sia stato ancora seriamente posto, e, da parte sua, suggerisce che l'Ungaretti dell'*Allegria* possa essere un tramite verosimile. Ora,

³⁹⁰ Lagazzi, P., *L'Arabesco e il Vuoto*, cit., p. 47.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 173.

³⁹² Penna, S., *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989 (2000), p. 138.

³⁹³ *Ibidem*, p. 347.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 153.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 358.

senza voler sminuire l'influsso di Ungaretti, credo si possa azzardare un ulteriore "tramite", un altro contatto profondo con la poesia giapponese, che spiegherebbe la straordinaria somiglianza di tono tra alcune sue liriche e quelle della superba Yosano Akiko³⁹⁶. È possibile che Penna abbia letto le traduzioni di Marone e Shimoi? Il loro libro che, come detto, dopo prime entusiastiche recensioni³⁹⁷ venne ristampato in veste definitiva da Carabba nel 1927, potrebbe essere benissimo capitato tra le mani di Penna, considerato l'interesse crescente per la poesia giapponese tra i letterati italiani di quegli anni. Questo, insieme a una profonda vicinanza spirituale, potrebbe aiutarci a chiarire il nesso tra il nostro e Yosano Akiko.

Entrambi descrivono spesso, in un breve folgorante giro di versi, il tormento del desiderio, a cui fanno da contrappunto la bellezza della natura e la dolcezza del sogno, che aiutano a mitigare il dolore o, nei momenti di entusiasmo, riscaldano il cuore del poeta-amante. Ed entrambi vissero non curandosi dei benpensanti, di una società che non vedeva di buon occhio la passionalità, la carnalità spesso esplicita della loro poesia. Più drammatica, più apertamente tormentata Akiko, che con il suo *Midaregami*, una sorta di diario in versi di una prostituta di lusso, scandalizzò la rigida società giapponese. Ma Akiko sfidò le convenzioni anche nel privato. Sposò, infatti, il poeta Tekkan, che condivise pubblicamente con altre donne, e la loro sofferta relazione non passò certo inosservata. Così Marone la presentava ai lettori italiani:

*"Akiko Yosano è una donna ancora giovane che occupa il primo posto non solo fra i poeti contemporanei ma anche in tutta la storia letteraria del Giappone. La sua grandezza consiste sopra tutto nell'aver ella rivelato una complessità stupenda di anima che ha le note di squisita dolcezza femminile e di violenta e maschia decisione. (...) Le sue poesie sono impressionistiche e di natura (...) e sono di dolore e di amore incrinare sempre e percorse in ogni più intima fibra da un rosso filo d'amarezza."*³⁹⁸

³⁹⁶ Nata a Sakai, vicino Osaka, nel 1878, fu educata dal padre secondo i più rigidi precetti confuciani. Gliene derivò una ripugnanza verso la morale tradizionale, che la spinse a scrivere e vivere in aperto contrasto con le pudiche norme della società giapponese dell'epoca. Il suo *Midaregami* riscosse un grande successo in patria, e molte traduzioni dei suoi *tanka* comparvero in Europa agli inizi del '900.

³⁹⁷ Ricordiamo che la recensione di Cecchi apparsa sulla *Tribuna* del 23/8/1917 fu ripresa dall'autore nel celebre brano *Pesci Rossi*, che apre il suo libro omonimo.

³⁹⁸ *Lirici Giapponesi*, cit., pp. 3-4.

Leggiamo una breve scelta dei suoi *tanka*, nelle traduzioni che poterono impressionare Penna, come già avevano impressionato Ungaretti:

Vi fu una donna non più giovane in un mondo lontano dove insieme a te viveva solo di dolci canti d'amore.

Ma...

*Un'anima e un'anima
hanno creato un momento
fuori il giro
del calendario umano*

*Tu non vedi il mio amore
che mi trema nel cuore
come le alghe leggiere
nell'oceano profondo.*

Coglili, io li spargerò nel corridoio oscuro per indicarti la porta che dovrai aprire stasera, questi papaveri scarlatti come il sangue.³⁹⁹

Il tono di questi versi non avrebbe potuto non affascinare Penna. In Akiko sono evidenti numerosi elementi di quella stessa poetica che andava costruendo il poeta perugino: la tensione tra desiderio e dolore – e la stessa capacità, nel descriverla, di usare indifferentemente toni sarcastici o immagini di profonda dolcezza –, oltre alla medesima volontà di parlare dell'amore in tutte le sue varianti, senza reticenze o false ipocrisie. Certo Akiko è meno ironica di Penna, meno incline all'epigramma scherzoso, mentre molti dei suoi *tanka* rivelano una potenza drammatica meno frequente nel poeta perugino. Resta, però, dopo averli letti entrambi, la sensazione di aver conosciuto due anime gemelle, e che

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 5-13.

alcune liriche dell'una potrebbero essere benissimo state scritte dall'altro e viceversa. Leggiamo, ad esempio, da Penna:

*Piove sulla città. Piove sul campo
ove incontrai, nel sole, il lieto amico.
Ei, nell'età gentile, ha il cuore vago.
E a me certo non pensa. Ma innocenti
peccati in me la pioggia riaccende.*⁴⁰⁰

*Andiamo, andiamo disperatamente
ancora insieme ne la notte fonda
e lieve e vellutata dell'estate.*⁴⁰¹

*Addio fanciullo, entra nel buio ancora.
E questa è la mia strada, buio sul fiume.
Fin che il mondo vorrà. Ma il nostro lume
segreto si riaccende, ad ora ad ora.*⁴⁰²

Sono poesie in cui i moti dell'animo si intrecciano perfettamente a quelli della natura: la pioggia, “la notte fonda e lieve e vellutata dell'estate”, il “buio sul fiume” sono, più che uno scenario, la trasposizione nel mondo oggettivo del mondo emozionale del poeta. Come si è avuto modo di vedere più volte nel corso di questo lavoro, un'abilità del genere costituisce una prerogativa della poesia giapponese, abilità che vari poeti occidentali acquisirono rapidamente. In queste, come in numerose altre sue liriche, Penna rivela inoltre una capacità di esprimersi con il minimo delle parole necessarie, lasciando spazio all'allusione e alla suggestione, con un'essenzialità di segno che lo avvicina ai maestri giapponesi classici, e che gli consente di sintetizzare in poche pennellate il tormentato universo della sua passione memore, credo, anche della lezione di Akiko.

⁴⁰⁰ Penna, S., *Poesie*, cit., p. 35.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 273.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 337.

La poesia giapponese, intanto, continuava a diffondersi in un gioco di rimandi e mediazioni che coinvolgeva un numero sempre maggiore di poeti tanto in Europa quanto in America. Nel prossimo paragrafo si farà ritorno a Parigi, per analizzare come i poeti francesi di inizio secolo ascoltarono la lezione che veniva dal Sol Levante.

3.3.1 *Il ventaglio di Mallarmé*

A detta d'un critico austero e autorevole quale Benjamin Crémieux, il 1920 poteva considerarsi in Francia "l'année du hai-kai"⁴⁰³. La *Nouvelle Revue Française* nello stesso anno pubblicava un numero speciale dedicato all'*haiku*, contenente ottantotto composizioni, di cui solo tre erano traduzioni da originali giapponesi. I restanti ottantacinque *haiku*, selezionati tra le centinaia inviati alla rivista, erano tutti opera di poeti francesi, tra i quali Paul Éluard, Paul Vocance, René Maublanc e Jean Paulhan, che fu il curatore della raccolta. Leggere oggi queste terzine – dal tono spesso galante, il più delle volte votate alla ricerca di una qualche *agudeza* che stupisca il lettore – non è un'esperienza estetica indimenticabile. La distanza da un vero *haiku*, dalla sua profondità e dalla ricchezza di significato, è in alcuni casi la stessa che può esserci tra un pannello decorativo liberty da "bric-a-brac" e una stampa di un maestro dell'*ukiyo-e*. Il dato interessante risiede nella straordinaria fortuna che l'*haiku* raggiunse in breve tempo presso una vasta schiera di poeti francesi, che videro in esso uno strumento congeniale a diversi tipi di sperimentazioni. Seppure spesso impoverito da una lettura superficiale – o forse proprio per questa involontaria semplificazione che lo rendeva più accessibile anche ai tanti profani di spiritualità orientale – esso conquistò rapidamente uno spazio centrale e, sempre nel 1920, fu addirittura il protagonista di un manifesto. Alcuni critici lo consigliavano agli aspiranti poeti troppo prolissi come un necessario esercizio di stile, e già nel 1916 Max Jacob, ironizzando sulle difficoltà di essere attraenti a lungo, scriveva:

*"On peut préférer un poème japonais de trois lignes à l'Eve de Péguy, qui a trois cents pages"*⁴⁰⁴.

Si è lontani dalla visionaria lettura di Pound, come pure dalle affinità spirituali di un Ungaretti o di altri autori esaminati in precedenza. Basta ricordarsi un attimo di Sandro Penna, di Wallace Stevens o di E. E. Cummings

⁴⁰³ V. Schwartz, W. L., *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature, 1880-1925*, cit. , p. 187.

⁴⁰⁴ Jacob, M., *Le cornet à dés* (1916), Paris, Gallimard, 1967, p. 20.

perché salti agli occhi la banalità di vari di questi “pseudo-*haiku*” parigini. In ogni caso, la semplificazione, più o meno volontaria, del modello giapponese permise in Francia la nascita di una vera e propria moda, inizialmente incentrata su una pura questione di stile, ma che nel giro di pochi anni favorirà sviluppi ben più fecondi. Quando a meditare l’*haiku* e il mondo spirituale del Sol Levante saranno poeti quali Rilke e Claudel, i risultati saranno ben diversi. Ma, prima di analizzare i loro percorsi, è opportuno compiere un breve salto nel passato, per vedere come si crearono le condizioni che consentirono poi una ricezione così ampia della poesia giapponese nell’ambiente artistico parigino.

Le origini della vicenda sono, come si è detto, relativamente vicine nel tempo. La scoperta delle xilografie di Hokusai da parte di Bracquemond, da cui prese l’avvio l’intero fenomeno del *japonisme*, risale appena al 1856. Da quel momento l’arte giapponese, fino ad allora completamente sconosciuta all’Occidente, fu assorbita con una velocità sconcertante dai suoi artisti. All’inizio di questo lavoro si è parlato dell’effetto dirompente che ebbe la scoperta delle stampe dell’*ukiyo-e* sul mondo artistico francese. È importante ricordare che, oltre a contribuire in maniera decisiva a un radicale rinnovamento in campo pittorico, la poetica del “mondo fluttuante” aveva influenzato un’intera generazione di scrittori, a partire dai de Goncourt e da Zola fino allo stesso Mallarmé.

È probabile che il *japonisme* abbia giocato un ruolo non secondario nello sviluppo della poetica di Stéphane Mallarmé⁴⁰⁵. Quale protagonista indiscusso della vita artistica e intellettuale della Parigi di quegli anni, il Nostro non poteva certo ignorare una moda di tale portata. Ed infatti, i suoi contatti con l’arte giapponese e, soprattutto, con i suoi paladini occidentali, furono numerosi e costanti nel tempo. Non ho qui la pretesa di quantificare un’eventuale ‘ispirazione’ giapponese nell’evoluzione della sua opera. Alcune testimonianze dei suoi legami con l’arte nipponica mi sembrano, però, interessanti e degne di possibili approfondimenti. Partiamo dalle esperienze londinesi. Nel 1871 Mallarmé, non ancora trentenne, era a Londra per l’Esposizione Universale. Le

⁴⁰⁵ Dal fortunato libro di Thibaudet (Thibaudet, A., *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1912) che consacrò il poeta in Europa, la fortuna critica di Mallarmé è stata costante nel tempo. Manca, tuttavia, – per quanto ci è stato possibile verificare – uno studio che approfondisca le relazioni tra Mallarmé e il giapponismo. Per una rassegna bibliografica aggiornata, rimandiamo a la *Bibliographie* in appendice a Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, vol. 2. Ed. Bertrand Marchal. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

Esposizioni di quegli anni, a Londra e a Parigi, furono, come è noto, una fondamentale vetrina per l'arte che veniva dall'Estremo Oriente. Da Londra Mallarmé inviò tre recensioni ad una rivista francese, sotto lo pseudonimo di L. S. Price, nella terza delle quali parlava in termini entusiastici del servizio da tavola dipinto da Bracquemond su ispirazione di un motivo di Hokusai. Si tratta proprio di quel Bracquemond, “maître aquafortiste”⁴⁰⁶, che ben conosciamo, di cui Mallarmé loda senza riserve

*“cet admirable et unique service (...) la plus belle vaisselle récente qu’il me soit donné de connaître”*⁴⁰⁷;

lode che ribadirà sei mesi più tardi quando, in occasione della seconda sessione dell’Esposizione, scriverà, questa volta firmandosi col suo nome, del servizio di Bracquemond come di una

*“traduction du haut charme japonais faite par un esprit très français”*⁴⁰⁸.

Oltre ad ammirare Bracquemond, Mallarmé fu anche un ammiratore entusiasta ed un amico sincero di James Mc-Neil Whistler. Anche quello di Whistler è un nome a noi ben noto. Per lui Mallarmé scriverà un sonetto, *Billet a Whistler*, ed uno dei suoi “Medaglioni e Ritratti in piedi”, dove accanto alla lode del talento pittorico dell’amico, metterà l’accento sulla sua figura di innovatore culturale:

*“Le temps de provoquer! l’enchanteur d’une oeuvre de mystère close comme la perfection, ou notre cohue passerait même sans hostilité...”*⁴⁰⁹

Nel breve ritratto la stima per il pittore americano è incondizionata. Ed è molto probabile che “l’opera di mistero chiusa come la perfezione”, di cui Whistler è “l’enchanteur”, sia l’arte giapponese, di cui, come si è visto, fu

⁴⁰⁶ Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, ed. Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard (1945), 1956, p. 685.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 675.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 685.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 532.

instancabile paladino. In ogni caso le posizioni estetiche di Whistler – il suo culto della forma, dell’Arte come pura relazione con la Bellezza nel rifiuto di qualunque compromesso con l’utile o la morale – non potevano non essere care a Mallarmé, che tradusse le *Lectures at Ten O’ Clock*, lo scritto sarcastico e amaro contro la decadenza estetica dell’Occidente, che si concludeva con la celebre affermazione (la riportiamo nella traduzione di Mallarmé) che

*“l’histoire du Beau soit complète déjà – taillée dans le marbres du Parthénon – et brodée, avec des oiseaux, sur l’éventail d’Hokusai – au pied de Fui-yama”*⁴¹⁰.

L’ammirazione, ricambiata, per il pittore americano diede vita a una lunga amicizia, che si intensificherà col trascorrere degli anni⁴¹¹. Mallarmé poserà per lui, per “l’admirable et si véridique lithographie”⁴¹² che servirà da frontespizio per la raccolta *Vers et Prose*. E proprio a Whistler Mallarmé volle dedicare la prima quartina di una raccolta apparsa il 15 dicembre 1894 su una rivista americana, *The Chap Book*, sotto il titolo *Adresses ou les Loisirs de la Poste*. Si tratta di una serie di quartine in cui il poeta si diverte ad inserire l’indirizzo dei suoi corrispondenti e che avrebbe voluto pubblicare in una *plaque* ornata da disegni della moglie del pittore. L’opera non fu terminata, e le quartine furono poi raccolte con molte altre brevi composizioni “familiari” dell’ultimo Mallarmé – in parte ritrovate sui suoi quaderni dalla figlia e dal genero – sotto il titolo di *Vers de Circonstance*, in un volume edito dalla *Nouvelle Revue Française* nel 1920. Se metto l’accento su questo dato in apparenza poco significativo, è perché non credo che l’editore e, soprattutto, la data di pubblicazione siano da sottovalutare. Si tratta della stessa rivista che, sotto l’impulso di Eluard e Paulhan, sancirà la consacrazione dell’*haiku* tra i poeti francesi. E il 1920 è l’anno chiave di questo avvenimento. Ritengo probabile che il legame tra questi versi d’occasione di Mallarmé e il nascente fenomeno dell’“*haiku* francese” non sia sfuggito ai redattori della rivista parigina. A detta di un suo importante studioso, Jean

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 583.

⁴¹¹ Il livello di affetto reciproco è testimoniato dalla corrispondenza, oltre che dai numerosi incontri parigini. Le lettere che un Whistler stanco e afflitto dalla morte della moglie scrisse all’amico danno la misura della profondità del loro rapporto. *Ibidem*, pp. 1605-6.

⁴¹² *Ibidem*.

Royère, in molti di questi versi “la grâce de Mallarmé s’y multiplie: sa tendresse, sa malice, sa gaieté et sa mélancolie y prononcent de voluptueuses spirales”⁴¹³. Quel che a noi interessa di queste brevi composizioni è il loro valore d’ornamento, il gusto per il gioco, che è gioco verbale, di significati e di immagini. C’è una leggerezza, un senso della superficie che, per certi versi, anticipa le acquisizioni che saranno proprie del Liberty e dello Jugendstil. Anche i titoli (*Ceufs de Paques, Photographies, Albums, Dons de Fruits Glacés au Nouvel An, Éventails*) suggeriscono il fascino di gesti ed oggetti minimi e allo stesso tempo misteriosi, che, come nel celebre aforisma di Hoffmannsthal, nascondono la profondità in superficie⁴¹⁴. È la cifra di Mallarmé, anche del Mallarmé più noto. Leggiamo da “Ventagli” (il ventaglio, ricordiamolo, simbolo primo con il kimono della fascinazione per il Giappone, e “objet et symbole ..., de longue date, chers a Mallarmé”⁴¹⁵ che lo scelse come dono da inviare in due delle sue *Poésies* più personali, *Éventail de Madame Mallarmé* e *Éventail de Mademoiselle Mallarmé*):

*Bel éventail que je mets en émoi
De mon séjour chez une blonde fée
Avec cette aile ouverte amène-moi
Quelque éternelle et rieuse bouffée.*⁴¹⁶

È solo un esempio tra le tante composizioni di tono analogo che si possono incontrare nei *Vers de Circonstance*. C’è tutta la grazia e la galanteria proprie di Mallarmé, e il tono è analogo a quello che ritroveremo vent’anni dopo (*Éventails* fu pubblicato nel 1896) in tanti *haiku* francesi. Magari cambieranno leggermente la forma e i temi, il Giappone – sempre, però, in chiave di sogno – sarà citato in maniera più esplicita, ma credo che l’atmosfera resterà sostanzialmente la stessa, anche se i successori non sempre eguaglieranno i risultati di Mallarmé. È probabile che l’analogia non sia sfuggita alla *Nouvelle*

⁴¹³ *Ibidem*, p.1503.

⁴¹⁴ “La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie.” Da Hugo Von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1980. Sull’interesse per il Giappone di Hofmannsthal si leggano le belle pagine di Arzeni nel suo *L’immagine e il segno*, cit., pp. 122-135.

⁴¹⁵ Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, cit., p. 1507.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 107.

Revue Française, quando decise di pubblicare i *Vers de Circonstance*.

Se, inoltre, ricordiamo che nel 1916 Paul Louis Couchoud, ripubblicando il suo *Les Épigrammes lyriques du Japon*, (una presentazione al pubblico francese dell'*haiku* sul quale torneremo nel prossimo paragrafo), aveva messo in relazione esplicita l'*haiku* con Mallarmé, questa ipotesi si rafforza⁴¹⁷.

È probabile che Mallarmé, durante la sua vita, non abbia avuto modo di leggere un vero *haiku*. Pure non doveva mancargli una certa familiarità con la poesia giapponese dato che il celebre orientalista Léon de Rosny aveva pubblicato la sua *Shi ka zen-yô, Anthologie japonaise, poésies anciennes et modernes des Insulaires du Nippon* (*Shi ka zen-yô* significa: «foglie scelte di poesia sino-giapponese») nel 1871⁴¹⁸. All'antologia di de Rosny, che costituisce la prima traduzione in francese di *tanka* giapponesi, seguirono i fortunati *Poèmes de la Libellule* (1884), un adattamento di *tanka* del IX secolo scelti e tradotti da Judith Gautier con l'aiuto del principe Saionji Kinemochi. Ricordiamo che Judith aveva già curato il *Livre de Jade*, la celebre antologia di poesia cinese (1867) – che, come abbiamo visto, fu apprezzata da D'Annunzio – e che la passione per l'Estremo Oriente era un'eredità familiare. Suo padre Théophile si era spesso servito di motivi e simboli della poesia cinese come elementi per creare una raffinata alternativa di sogno alla realtà; e in quegli anni, ormai anziano, aveva fatto proprie le pose del poeta-mandarino⁴¹⁹. Se teniamo a mente che Gautier fu uno dei primi e più convinti ammiratori di Mallarmé, appare altamente improbabile che, in un tale *milieu*, a Stéphane non capitasse di leggere almeno i *tanka* pubblicati da Judith, data anche la sua

⁴¹⁷ Secondo Couchoud le poesie giapponesi “touchent a l'orphique mallarméen. Pres d'eux tout nos genres poétiques sont oratoires”. V. Couchoud, P. L., *Les Épigrammes lyriques du Japon*, 1906; ora in *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, C. Lévy, (s. d.), p. 7.

⁴¹⁸ Ricordiamo che de Rosny fu il primo docente universitario di lingua giapponese in Francia. Scrisse, inoltre, un “dramma giapponese”, intitolato *Couvent du dragon vert* (1871), che ispirò Judith Gautier nella composizione del suo *La marchande de sourires* (1889).

⁴¹⁹ Secondo Patrick Blanche, Théophile Gautier, nella lunga poesia intitolata *Chant du grillon* (1845), a volte pratica l'*haiku* senza conoscerlo:

*Regardez les branches,
Comme elles sont blanches ;
Il neige des fleurs !*

V. Blanche, P., *Le chat a des souvenirs de jungle: Approche du haiku de chez nous*, Paris, La voix du crapaud, 1995, pp. 16-17.

palese ammirazione per l'arte giapponese.

La ricezione e l'inserimento nel canone occidentale di elementi tipici dell'estetica del Sol Levante avveniva, del resto, in quegli anni con una tale naturalezza da rendere difficile lo stabilirsi di un confine tra influenze dirette ed indirette. Emblematico in tal senso è il caso di Jules Renard, sul quale apriamo una parentesi che ci aiuterà a comprendere meglio il clima dell'epoca.

Le *Histoires Naturelles* (1896) mostrano chiaramente che Renard fu un precursore dell'*haiku* in Francia; la somiglianza tra alcuni di questi suoi brevi poemi in prosa e il genere giapponese era stata subito rilevata da Couchoud⁴²⁰. Anche se non possiamo parlare di una diretta derivazione dall'*haiku*, pure il senso della brevità, lo sguardo oggettivo, la limpidezza e la suggestività che caratterizzano queste storie hanno sicuramente molto in comune con lo spirito del genere giapponese⁴²¹. Nel suo bestiario, l'ironia convive con la tenerezza e con un'attenzione per la vita ed i movimenti delle creature – spesso quelle più piccole – che ricorda lo sguardo di Utamaro o di Hokusai. Le storie meglio riuscite sono, spesso, le più brevi, ed è in questa capacità di fermare il proprio soggetto in una singola immagine che Renard si mostra capace di cogliere la poesia del mondo animale e di trasfigurarla in minime poesie in prosa dense di stupore e di affetto, degne di un Kobayashi Issa. Leggiamo *L'écureuil*:

II

*Leste allumeur de l'automne, il passe e repasse sous
les feuilles la petite torche de sa queue.*⁴²²

Se le date di composizione delle *Histoires* rendono assai improbabile una conoscenza diretta dell'*haiku*, pure Renard descrive, con una struttura ad esso sorprendentemente simile, il suo scoiattolo. Il componimento sembra essere stato pensato in tre versi, con precisi riferimenti alla stagione e giochi allitterativi che sono la cifra del genere; e l'abilità con cui Renard condensa il movimento ed i colori della scena, l'economia verbale che meglio fa risaltare

⁴²⁰ Couchoud, P. L., *Sages et Poètes d'Asie*, cit., p. 131 (nella medesima pagina Couchoud istituisce un parallelo anche tra l'*haiku* e alcune poesie brevi di Verlaine).

⁴²¹ Sulla questione rimandiamo a Blanche, P., *Le chat a des souvenirs de jungle: Approche du haiku de chez nous*, cit., pp. 41-45.

⁴²² Renard, J., *Œuvres II*, textes établis, présentés et annotés par Léon Guichard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.130.

l'unica nota sentimentale dell'aggettivo nel verso finale non possono non far pensare alla medesima tecnica dell'*haiku*.

Ancora in *Le ver luisant* il poeta francese evoca la magia della lucciola, uno dei simboli poetici del Giappone, servendosi di una delle metafore più amate dai poeti del Sol Levante:

Le ver luisant
Cette goutte de lune dans
l'herbe!⁴²³

In questo caso Renard poteva aver conosciuto, tramite le traduzioni di Judith Gautier, immagini analoghe presenti nella poesia giapponese classica. Ma, più che le singole analogie, quel che importa sottolineare è una sorta di consonanza spirituale con i maestri giapponesi, che il Nostro esplicita a più riprese anche nelle pagine del suo diario.

Nel suo *Journal* non è raro che Renard componga dei veri e propri “*haiku* in prosa”; il suo talento descrittivo si condensa in immagini fotografiche in cui “l'occhio e lo spirito si completano”, come ben annota Gilbert Sigaux:

“Renard est un merveilleux photographe (...), c'est-à-dire un oeil e un esprit qui si complètent: le sujet est surpris, cadré, fixé dans son mouvement révélateur – e la légende suite”⁴²⁴.

Leggiamo uno di questi “*haiku* in prosa”:

*Un araignée glisse sur un fil invisible comme si elle nageait dans l'air*⁴²⁵

C'è tutta la capacità tipica dell'*haiku* di alludere ad una dimensione ‘altra’ senza nulla perdere in concretezza; il minimo dato sensibile – in questo caso il movimento di un ragno sul suo filo – evoca agli occhi del poeta il “nuoto nell'aria”, il sogno, o la possibilità, di assoluta compenetrazione con l'elemento

⁴²³ *Ibidem*, p. 135.

⁴²⁴ *Ibidem* nella *Préface*, p. IX.

⁴²⁵ Renard, J., *Journal: 1887-1910*; texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux; préface, chronologie, notes et index par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, p. 24

che, più di qualsiasi altro, è associato alla dimensione spirituale dell'essere. Altre volte Renard sembra in grado di rendere lo spirito dell'*haiku* con una scrittura ancora più essenziale: in una sola frase, con un numero minimo di parole, scolpisce sulla pagina immagini capaci di evocare l'ineffabile:

*Un fruit si beau qu'il a l'air faux*⁴²⁶

*L'ombre d'un arbre mort*⁴²⁷

Sempre nelle pagine del suo diario troviamo dichiarazioni di poetica che sarebbero state sottoscritte da qualunque poeta giapponese. Una precisa volontà di brevità, quasi un anelito ad una scrittura che sia trasparente, che riduca al minimo il proprio essere segno, compare in queste affermazioni:

De presque toute la littérature, on peut dire que c'est trop long.

*Je prétends qu'une description qui dépasse dix mots n'est plus visible.*⁴²⁸

È una poetica che affonda le radici in un bisogno di essenzialità e in una percezione dell'infinita bellezza del mondo che lo portano a scrivere, altrove, frasi degne di un maestro zen:

Réduire la vie à sa plus simple expression.

*Tout est beau. Il faut parler d'un cochon comme d'une fleur.*⁴²⁹

Lo stile di Renard avrà un notevole influsso sulla generazione seguente, quella che sperimenterà il cosiddetto “*haiku* francese”. La sua scrittura essenziale, il gusto del frammento, la predilezione per il sostantivo rispetto all'aggettivo anticipano molte delle linee di sviluppo della prosa e della poesia

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 141.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 209.

⁴²⁸ Entrambe le affermazioni sono citate in Blanche, P., *Le chat a des souvenirs de jungle: Approche du haiku de chez nous*, cit., pp. 43-44.

⁴²⁹ *Ibidem*.

primonovecentesca. La cifra romantica ed ironica di tanti suoi brevi componimenti ispirerà Eluard e compagni nella loro ricerca, al pari delle poesie più ‘familiari’ di Mallarmé. Nella sua farfalla che, come un biglietto piegato in due, cerca l'indirizzo di un fiore, c'è una grazia ed un senso di leggerezza analoghi a quella dei *Vers de Circonstance*:

Le papillon

*Ce billet doux plié en deux cherche une adresse de fleur*⁴³⁰

Questa immagine di Renard appare quasi un emblema dello spirito che animava negli stessi anni il poeta simbolista a comporre le brevi quartine di *Adresses ou les Loisirs de la Poste* (1894). Ma, come andiamo osservando, era il tono di un'epoca. Numerosi motivi tematici e stilistici che si affermano in quegli anni nella poesia europea possono essere delimitati e compresi nei loro rapporti se si assume come denominatore comune la diffusione dell'arte giapponese. Ritorniamo, dunque, a Mallarmé, rileggendo una sua celebre dichiarazione di poetica che riassume il senso della ricerca della poesia di quegli anni:

*“Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.”*⁴³¹

Abbiamo visto come, nel campo poetico come in quello pittorico, ‘istruzioni’ di tono analogo erano state date svariate volte nel corso dei secoli dai maestri cinesi o giapponesi ai propri allievi. Mallarmé non poteva esserne di certo al corrente; tanto più interessante è allora ricordare che la “suggestività” è il segreto delle arti giapponesi ispirate allo zen e che lo *yugen*, il senso di mistero che emerge dall'interrogazione delle cose, è uno dei caratteri fondamentali dell'*haiku*.

⁴³⁰ Renard, J., *Œuvres II*, cit., p. 130.

⁴³¹ Vd. *Sur l'évolution littéraire* in Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, cit., p. 869.

Anche nella costante tensione di Mallarmé verso il nulla, nella volontà di sciogliere la poesia nel silenzio, è possibile ritrovare molto più che una superficiale analogia a quella “estetica del vuoto” che informa di sé l'arte giapponese. Il poeta, dopo un anno di crisi profonda (“Je viens de passer une année effrayante”⁴³²), aveva descritto il raggiungimento di una nuova “Conception pure” in una lettera inviata il 14 maggio 1867 all'amico Henry Cazalis,. Questo raggiungimento gli era costato sofferenze indicibili:

*“Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inenarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort”*⁴³³

Solo attraverso la “felice” morte dell'ego, Mallarmé sentiva di essere divenuto in grado di fondersi con l’“Universo spirituale”, di essere divenuto Uno con la sua volontà:

*“Je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu'à l'Univers spirituel à se voir et à se développer; à travers ce qui fut moi”*⁴³⁴.

In questa descrizione dell'annullamento dell'ego, in questo sentirsi una “attitudine dell'universo spirituale” a conoscersi “attraverso colui che fui io”, è facile avere la tentazione di scorgere analogie profonde con gli stati di coscienza costantemente descritti dai praticanti di tecniche di meditazione orientale. La terminologia usata da Mallarmé è, del resto, singolarmente simile a quella di cui si servirebbe un adepto dello zen. Il poeta ha la certezza che “ridiventerà il nulla”:

*“je redeviendrais le Néant”*⁴³⁵

Vi è, a mio avviso, una consonanza profonda tra lo spirito che animava la sua ricerca con lo spirito che ha animato, nel corso dei tempi, tanti artisti

⁴³² Mallarmé, S., *Correspondance*, I, Paris pp. 240-241.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ibidem*.

giapponesi. Come per un maestro del Sol Levante, la “Bellezza” era la meta della sua arte, ma, come in ogni percorso mistico, più che la meta ciò che conta è il viaggio; pochi mesi prima della crisi in una lettera aveva scritto all'amico Villiers:

*“En un mot, le sujet de mon oeuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois le mot de la Poésie.”*⁴³⁶

Nel suo fondamentale *The Heritage of Symbolism*, C. M. Bowra mette in luce questo senso mistico che, a partire dall'opera di Mallarmé, intride l'intera ricerca simbolista:

*“The essence of symbolysm is its insistence on a world of ideal beauty and its conviction that this is realized through art”*⁴³⁷.

Questo anelito alla bellezza, a quella bellezza pura che sola può donare l'estasi, accomuna, come suggerisce A. M. Janeira, Mallarmé a Matsuo Bashō che, come si sa, intese la poesia come mezzo della propria ricerca ascetica:

*“Both explore the poetic value of symbols, both are rich in suggestion; both experience ecstasy, a timeless contentment”*⁴³⁸.

Come ricorda Bowra, il poeta francese lavorò costantemente in direzione di un linguaggio scevro di retorica e di eloquenza, un linguaggio che, come dicevamo, si avvicinasse al silenzio. Nella sua scrittura “Only the essential points are given and the gain in concentration and power is enormous”⁴³⁹. Egli è, inoltre, capace di attingere

*“the pure aesthetic state which seems to obliterate distinctions of time and place, of self and not-self, of sorrow and joy”*⁴⁴⁰.

⁴³⁶ *Ibidem*, p., 193 (lettera del 31 dicembre 1865).

⁴³⁷ Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, London, MacMillan, 1959, p. 6.

⁴³⁸ Janeira, A. M., *Japanese and Western Literature*, cit., p. 39.

⁴³⁹ Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, cit., p. 6.

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

Se si eccettua il fatto che Bowra definisce questo stato come “estetico”, la consonanza con le parole di D. T. Suzuki o di Blyth quando descrivono lo stato di coscienza dal quale nasce il vero *haiku* è impressionante. Chiaramente, la differenza tra il mondo ideale ricercato da Mallarmé ed il mondo reale che, per un poeta quale Bashō, contiene ed attualizza qualsiasi altra dimensione, è irridimibile. Tuttavia è interessante ricordare che i simbolisti furono estremamente apprezzati in Giappone. Un critico nipponico, Sueo Goto, ha scritto che: “We have our uta, haikai and Chinese poetry, which are truly, in my opinion a kind of symbolism”⁴⁴¹. Anche Kawabata Yasunari riscontrava nella poesia dello *Shin Kokinshu* – la celebre antologia che apre l'era Kamakura – analogie con la moderna poesia simbolista:

*“La raccolta abusa forse, in qualche caso di giochi verbali e virtuosismi, ma l'importanza che vi assumono l'elemento sensuale, il mistero e la suggestione, l'accentuarsi di una sensibilità visionaria, fanno pensare al simbolismo moderno”*⁴⁴².

Bashō, dal canto suo, era talmente consapevole del valore dell'elemento simbolico in poesia da sviluppare una teoria al riguardo. Si dice che per lui ogni *haiku* dovesse esprimere gli ideali di *yugen* (la bellezza sottile e misteriosa di ciò che si nasconde sotto l'apparenza) e di *kanjaku* (la quiete dello spirito) attraverso delle qualità simboliche che denominava *sabi* (la solitudine, la patina del tempo), *shiori* (il ritmo delle cose e delle parole) e *hosomi* (la finezza, l'eleganza). A seconda del modo e del grado in cui ciascuna di queste qualità si manifestava, un *haiku* ne avrebbe tratto il proprio tono e colore. Bashō spiegava, infatti, ai propri discepoli che *sabi* è il “colore di una poesia”, utilizzando un'espressione che sarà cara ai simbolisti francesi; *sabi* è l'elemento soggettivo che permette di cogliere la ricchezza del significato simbolico dell'oggetto. È chiaro che le differenze tra il maestro giapponese e Mallarmé, sia a livello contenutistico che espressivo, sono enormi. Tuttavia, secondo Janeira, c'è in entrambi “a subtlety, finesse and a strong power of suggestion”⁴⁴³ che rendono suggestivo l'accostamento.

⁴⁴¹ Janeira, A. M., *Japanese and Western Literature*, cit., p. 40.

⁴⁴² Kawabata, Y., *Il Giappone, la bellezza e io*, cit., pp. 54-55.

⁴⁴³ Janeira, A. M., *Japanese and Western Literature*, cit., p. 41.

Il mio può apparire solo un gioco di suggestioni e superfici, ma ho la speranza che non sarebbe risultato sgradito a Mallarmé. La distanza tra la sua poesia e l'*haiku* è, inutile ripeterlo, considerevole. Volendo azzardare un confronto tra due mondi lontani che si sfiorarono soltanto, i maestri dell'*haiku* avevano già compiuto, rispetto a Mallarmé, il passo ulteriore, cioè quello di ritornare a “nominare” gli oggetti, ma dopo averli immersi in un’acqua purificante, da cui essi riemergevano ‘vergini’, come rinati, puri dal logoro commercio con le parole quotidiane. Qui il compimento del “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”.⁴⁴⁴

Con questo fine intraprenderà la sua missione Ezra Pound che lotterà contro tutti gli abusi di un simbolismo semplicistico e deteriore, lontano, comunque, dalle intuizioni di Mallarmé. Un Mallarmé che, se non conobbe l'*haiku* e non poté dunque misurarsi con esso, pure dell’universo estetico giapponese colse, a mio avviso, quanto i suoi tempi potevano offrirgli.

Prima di esaminare l’opera di alcuni suoi ‘discendenti’, che di *haiku* ne lessero e scrissero in quantità, congediamoci da lui con uno dei suoi *Éventails*, dove il Giappone è citato esplicitamente attraverso uno dei fiori-simbolo della sua poesia, il narciso, che si fa veicolo di congiunzione tra la realtà e quel mondo di bellezza ideale tenacemente perseguito dal poeta:

O japonaise narquoise

Cache parmi ce lever

De lune or ou bleu turquoise

*Ton rire qui sait rêver.*⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ V. “Le tombeau d’Edgar Poe” in Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, cit., p. 70.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 109.

2.3.2 Lezioni di stile – Paul Éluard e l'haiku francese

A partire dai primi anni del secolo scorso, gli intellettuali ed i poeti francesi iniziarono ad interessarsi con crescente intensità all'*haiku*. Basil Hall Chamberlain, un eminente specialista inglese della cultura nipponica, pubblicò nel 1902 un articolo su Bashō⁴⁴⁶, in cui coniava il termine “lyric epigram” per definire ciò che tecnicamente veniva chiamato *haikai* o *haiku*. Dato che l'epigramma è la forma poetica più breve della tradizione occidentale, imparentandolo ad esso, Chamberlain tentò di rendere familiare ad un pubblico più vasto l'*haiku* giapponese. Poiché quest'ultimo manca del tono satirico, aforistico o dedicatorio proprio dell'epigramma, lo studioso inglese premise l'aggettivo “lirico”, tentando, così, di evidenziarne la specificità. Questa definizione ebbe una risonanza immediata in Francia, grazie alla scelta di Paul-Louis Couchoud di chiamare “epigrammi lirici” i propri *haiku* (1906). Couchoud era un professore di filosofia e un dottore in medicina; aveva viaggiato in Giappone ed era stato sedotto dalla poesia giapponese. Al suo ritorno a Parigi, attorno al lui si era formato un piccolo cenacolo di adepti ai quali svelava gli incanti dell'estetica del Sol Levante. Così il poeta Julien Vocance ricorda le sere passate a casa Couchoud:

*"Donc nous sommes aux environs de l'année 1900. Quelques amis, tous étudiants, se réunissent périodiquement, rue Champollion, dans la chambre de l'un d'eux, Paul-Louis Couchoud, qui titulaire d'une bourse de la fondation Kahn, revient d'un voyage autour du monde, imprégné, ébloui, parfumé de son contact avec les anciens maîtres, sages et poètes, du Japon. Tout en nous offrant du saké dans de minuscules tasse nipponnes, tout en déroulant pour nous quelques-uns des précieux kakémonos rapportés de là-bas, il nous dévoile les beautés de Bashō et de Buson, nous initie à la sensibilité japonaise, nous explique ce qu'est le haï-kai"*⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Chamberlain, B. H., “Bashō and the Japanese Poetical Epigram”, in *Transaction of the Asiatic Society of Japan*, 1902, Vol. XXX, part II.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 131 (il corsivo è dell'autore).

Nel 1903, dopo aver insegnato allo scultore Albert Poncin ed al pittore André Faure i necessari fondamenti tecnici, Couchoud compì insieme a loro il primo serio tentativo di scrivere *haiku* in francese. Durante una crociera fluviale, i tre amici composero 72 *haiku*, poi raccolti e pubblicati privatamente, e anonimamente, col titolo di *Au fil del'eau* (1905). Si tratta di terzine metricamente irregolari, prive della rima e che rispondevano al basilare criterio dell'*haiku* di giustapporre ritmicamente due immagini diverse. A volte esse ricalcavano poesie giapponesi classiche, ma, nella maggior parte dei casi, Couchoud ed i suoi amici composero *haiku* di carattere originale, che tentavano di trasporre elementi tipici del genere in un contesto scevro da esotismi ed imitazioni.

Tre anni più tardi, nel 1906, Couchoud si risolse ad iniziare all'*haiku* un pubblico più vasto. Lo fece attraverso due articoli intitolati *Les épigrammes lyriques du Japon*, nel primo dei quali, pur accettando la definizione di Chamberlain – che, secondo lui, attraverso l'accostamento all'epigramma, aveva messo in risalto la brevità e il potere di suggestione del genere giapponese – spiegò l'unicità dell'*haiku*:

*“Un haïkai n'est comparable ni à un distique grec ou latin, ni à un quatrain français. Ce n'est pas non plus une «pensée», ni un «mot», ni un proverbe, ni une épigramme au sens moderne, ni une épigramme au sens antique, c'est-à-dire une inscription, mais un simple tableau en trois coups de brosse, une vignette, une esquisse, quelquefois une simple touche, une impression...”*⁴⁴⁸.

Gli articoli erano corredati da un'ampia sezione di *haiku*, tradotti direttamente dal giapponese dall'autore. In queste sue versioni Couchoud dimostra di aver compreso ed assimilato il genere con precisione ancora maggiore. Se la struttura di 5/7/5 sillabe è usata con una certa approssimazione, pure nessun verso supera mai le 8 sillabe; ma il fattore che risulterà più importante per la diffusione del genere – e che influirà nell'evoluzione stessa della poesia francese – è che tutti gli *haiku* di Couchoud sono brevi e tersi, non presentano rime e si riferiscono sempre a realtà concrete, alieni a sentimentalismi e soggettivismi. La maggior parte delle poesie scelte da

⁴⁴⁸ Couchoud, P. L., *Sages et Poètes d'Asie*, cit., pp. 53-54.

Couchoud contiene, inoltre, un riferimento diretto alla stagione ed il tema è quasi sempre il mondo naturale; abbondano, inoltre, temi classici del modello giapponese, quali fiori, libellule, salici e farfalle. Couchoud si dimostra inoltre ben cosciente degli sviluppi che la diffusione dell'*haiku* avrebbe potuto avere nella poesia occidentale, se quest'ultima si fosse decisa a rinunciare ad un "eccesso di letteratura". Per lui l'*haiku* "C'est le genre littéraire d'où la littérature c'est le plus complètement exclue"⁴⁴⁹, ed i poeti giapponesi hanno già compiuto ciò che Verlaine auspicava nella sua *Art Poétique*, bandendo la retorica e l'eloquenza a favore del puro ritmo e della denotazione⁴⁵⁰. In tutta la poesia occidentale, inoltre, è possibile trovare delle analogie con l'*haiku* e questo, a detta di Couchoud, lascia presagire lo sviluppo del genere:

*"Dans tous nos poètes on trouverait des passages qui, isolés, serient des haikai... Mais ils sont insérés dans un récit que court à une fin. Les poètes japonais les traiteraient pour eux-mêmes"*⁴⁵¹.

Benché questa versione di Couchoud dell'*haiku* sia piuttosto ingenua (sappiamo benissimo quanta "letteratura" un poeta giapponese di livello debba assorbire prima di trascenderla) pure le sue spinte verso una poesia meno cerebrale e più spontanea andavano decisamente incontro alle aspirazioni dei suoi contemporanei. Il lavoro di Couchoud avrà un'eco amplissima. *Sages et Poètes d'Asie* sarà tradotto in numerose lingue (la traduzione inglese, con il titolo di *Japanese Impressions* è del 1921) e nell'edizione del 1923 la prefazione sarà scritta da Anatole France. L'intero mondo poetico francese troverà in questo libro preziosi spunti di rinnovamento e Rainer Maria Rilke, come vedremo tra breve, conoscerà ed amerà l'*haiku* attraverso di esso.

Pochi anni dopo le prime traduzioni di Couchoud, la pubblicazione della *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XXe siècle* (1910) di Michel Revon contribuirà ulteriormente alla diffusione dell'*haiku* in Francia e nel resto d'Europa. Dopo aver insegnato alla facoltà di Diritto dell'Università di Tokyo, Revon, al suo ritorno in patria, divenne professore aggiunto di Storia delle civiltà dell'Estremo Oriente alla Sorbonne. La sua antologia – in cui, tra

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 131 (il corsivo è dell'autore)

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

l'altro, compare per la prima volta in Europa il termine *haiku* al posto di *haikai* – segnò un momento importante, a livello europeo, nella comprensione della poesia nipponica. Come abbiamo già avuto modo di dire in precedenza, le sue traduzioni di Bashō e degli altri maestri furono accolte con unanime consenso di pubblico e critica. Uno dei poeti che meglio compresero lo spirito che anima la poesia del Sol Levante, Paul Claudel, così commentava la *Anthologie*:

“(...) *cet admirable recueil: l'Anthologie de la littérature japonaise, qui ne quitte jamais ma table de travail*”⁴⁵².

Secondo W. L. Schwartz (che, ricordiamolo, fu uno dei pionieri negli studi dell'influenza dell'arte giapponese nella letteratura francese) il lavoro di Revon ebbe il merito di far scomparire tanta poesia “pseudo-giapponese”:

“*the influence of this very practical introduction to Japanese aesthetics can be proved by the disappearance of long pseudo-Japanese poems*”⁴⁵³.

Ho parlato in precedenza di una possibile influenza delle traduzioni di Revon su Ungaretti. Molto probabilmente esse ispirarono, insieme agli *haiku* di Couchoud – del quale era amico –, un giovane poeta francese che, come Ungaretti, visse in prima linea gli orrori della guerra. Il poeta in questione è Julien Vocance, che nel maggio 1916 pubblicò sulla *Grand Revue* una raccolta di *haiku* intitolata *Cent visions de guerre*.

Gli *haiku* dal fronte di Vocance sono concreti ed essenziali, privi di verbosità, e tentano di rendere con la massima oggettività possibile l'esperienza vissuta; l'obiettivo era, come dichiarerà il poeta stesso nella sua *Art Poétique*, di suggerire l'impassibilità delle cose con tutto il loro substrato di dolore⁴⁵⁴. Il dolore della vita in trincea è, perciò, espresso senza artifici né toni retorici:

⁴⁵² V. *Un regard su l'âme japonaise*, in Claudel, P., *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris, Gallimard, 1965, p. 1167. Approfondiremo il discorso su Claudel nel paragrafo a lui dedicato.

⁴⁵³ Schwartz, W. L., *Japan in French Poetry*, cit. in Agostini, B., “*The Development of French Haiku in the First Half of the 20th. Century: Historical Perspectives and Literary Approach*”, in *Modern Haiku*, on-line, volume 32.2, summer 2001.

⁴⁵⁴ V. 28 *haikai*s par Julien Vocance in “Le Haïkai Français. Bibliographie et Anthologie par René Maublanc”, *Le pampre*, n. 10/11, 1923, pp. 1-62

*Ma tête à peine rentrée,
Un moustique siffle et soudain
La crête de terre s'écroule.*

*Des croix de bois blanc
Surgissent du sol,
Chaque jour, ça et là*

*Dans les vertèbres
Du cheval mal enfoui
Mon pied fait: floche...*⁴⁵⁵

Cent visions de guerre fu immediatamente acclamato dalla critica. Due mesi dopo la pubblicazione, il *Mercure de France* lo recensì in maniera estremamente lusinghiera e Couchoud stesso, nel pubblicare *Sages et poètes d'Asie* (che conteneva la ristampa dei suoi *Epigrammes Lyriques*), celebrò il lavoro di Vocance come la prima espressione francese dell'*haiku* in grado di ben figurare al cospetto del modello giapponese:

*“Comme à toute matière neuve, l'épigramme lyrique s'est fort bien pliée à cette matière terrible. A mon goût ces haïkaï de Julien Vocance méritent d'être placés à côté de modèles japonaise comme un estampe de chez nous est mise parfois en pendant d'une estampe de là-bas”*⁴⁵⁶.

È interessante notare che Couchoud loda Vocance istituendo un parallelo pittorico che denota implicitamente la profondità con la quale le stampe dell'*ukiyo-e* avevano modificato il gusto pittorico europeo. Allo stesso modo, l'*haiku* stava cambiando la nostra sensibilità poetica. Le scelte formali di Vocance – l'elezione di una scrittura il più possibile oggettiva, priva di rime ed

⁴⁵⁵ Vocance, J., “Cent visions de guerre”, in *La Grande Revue*, vol. 89, n. 585 (maggio 1916), pp. 424-435.

⁴⁵⁶ Couchoud, P. L., *Sages et poètes d'Asie*, cit., pp. 131-132.

aggettivi superflui, con un uso limitato della metafora a favore dell'analogia – segneranno una netta innovazione stilistica. Ma la sua opera risulterà importante nell'evoluzione della poesia francese per più motivi: da un lato l'attrattiva esercitata dal tema della guerra avvicinerà all'*haiku* un pubblico non più composto unicamente da letterati e specialisti, contribuendo, inoltre, a liberare la forma poetica giapponese dall'aura esotica in cui era ancora parzialmente avvolta; dall'altro il poeta mostrerà la possibilità ai propri colleghi di comporre, sull'esempio di quanto accadeva nella poesia nipponica, dei veri e propri cicli di *haiku* (e di questo farà tesoro, come vedremo, Eluard).

Grazie a Couchod e a Vocance, l'*haiku* si ritaglierà uno spazio di assoluta importanza tra i giovani poeti; e tanti poeti già affermati proveranno a scrivere terzine ispirate al modello giapponese. Bertrand Agostini annota, con espressione singolarmente simile a quella con cui Conrad Aiken descriveva il clima ad Harvard in quegli stessi anni, che scrivere *haiku* “was something that had to be tried because it was in the air of time.”⁴⁵⁷

Proprio questa “aria del tempo” ci riporta al punto da cui eravamo partiti, a Parigi, nel 1920, “l’année du hai-kai”. Con il suo numero interamente dedicato all'*haiku*, la *Nouvelle Revue Française* parve segnare qualcosa di analogo alla nascita di un movimento. Poeti noti e meno noti pubblicarono insieme i loro *haiku*, preceduti da tre traduzioni di originali giapponesi effettuate da Couchoud (considerato da tutti una sorta di caposcuola). Così Jean Paulhan concludeva l'introduzione:

*“Dix faiseurs de hai-kais qui se découvrent ici réunis autour de Couchoud, tâchent à mettre au point un instrument d'analyse. Ils ne savent pas quelles aventures, ils supposent la plupart que des aventures attendent le hai-kai français - (qui pourrait trouver par exemple la sorte de succès qui vint en d'autres temps au madrigal, ou bien au sonnet; et par là former un goût commun: ce goût justement qui passe pour préparer la venue d'oeuvres plus décisives)”*⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ Agostini, B., “The Development of French Haiku in the First Half of the 20th. Century: Historical Perspectives and Literary Approach”, cit.. Ricordiamo la frase di Aiken: “Of course (Japanese poetry) was all in the air – at Harvard (and everyone) around the Harvard Advocate was already aware of Hearn’s hokku, and we all had shots at them” (Cfr. pagina 127 del presente lavoro).

⁴⁵⁸ Paulhan, J., (ed.), “Hai-kais”, in *Nouvelle Revue Française*, vol. 15, num. 84 (settembre 1920), p. 330.

In questa “avventura” motivata dal desiderio di “formare un gusto comune” si unirono a Couchod e a Vocance poeti dai percorsi diversi; tra i giovani il nome destinato a maggior gloria era senza dubbio quello di Paul Éluard.

Gli esordi dell’attività poetica di Éluard, nato nel 1895, coincisero, in Francia, con il momento di maggiore diffusione dell’*haiku*. Éluard sembra aver intuito con prontezza il potenziale rivoluzionario insito nella brevità e nella suggestione del genere giapponese. Egli fu, insieme a Paulhan e Maublanc, il promotore dell’iniziativa della *Nouvelle Revue* e veniva già da un attento studio dell’*haiku*. Di questa precoce passione di Eluard ci restano tracce notevoli nella corrispondenza del 1919-20 con Paulhan. Entrambi amarono gli *haiku* di Vocance e il libro di Couchoud; in una lettera del maggio 1919 Eluard invierà all’amico *17 haï-kaïs*, la maggior parte dei quali sarà pubblicata l’anno seguente sulla *Nouvelle revue*⁴⁵⁹.

La lezione che Éluard apprese – è doveroso sottolinearlo – fu essenzialmente tecnica. Egli non approfondì mai la spiritualità giapponese, né forse ne fu mai davvero interessato. Tuttavia, durante il suo lungo percorso, si ricorderà spesso della tecnica appresa dai maestri del Sol Levante. Già nel 1918, quando appare clandestino il foglio dei brevissimi *Poèmes pour la paix*, i risultati di questo suo tirocinio sono evidenti:

X

*Je rêve de toutes le belles
Qui se promènent dans la nuit,
Très calmes,
Avec la lune qui voyage.*⁴⁶⁰

Potremmo assumere questi versi come un esempio, di buona fattura, di quella che fu una delle interpretazioni più tipicamente francesi dell’*haiku*. Alla brevità e alla capacità evocativa proprie del modello si sovrappongono un certo

⁴⁵⁹ Éluard, P. e Paulhan, J., *Correspondance 1919-1944*, Éditions Claire Paulhan, 2003, p.p- 58-59.

⁴⁶⁰ Éluard, P., *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 33. Tra gli studi dedicati a Éluard si vedano: Bergez, D., *Éluard ou le Rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982; Decaunes, L., *Paul Éluard: l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982; Jean, R., *Éluard*. Paris, Seuil, 1995; Parrot, L.-Gleize, J. M., *Paul Éluard*, Paris, Seghers, 2002.

tono galante e una terminologia (*rêve, belles*) che rimanda a una dimensione di sogno, lontana dalla cifra del genere.

La stessa distanza ritroviamo in *Pour vivre ici (onze haï-kaïs)*, pubblicata nel 1920, che raccoglie anche gli *haiku* pubblicati sulla *Nouvelle Revue*. Gli undici componimenti di tre versi che Éluard chiama *haï-kaïs* presentano, in realtà, una somiglianza puramente formale con il modello originale:

*Le vent
Hésitant
Roule une cigarette d'air*⁴⁶¹

*Femme sans chanteur,
Vêtement noir, maisons grises,
L'amour sort la soir*⁴⁶²

Gli *haï-kaïs* di Éluard sono indubbiamente distanti dallo spirito che anima il modello giapponese: il poeta appare troppo innamorato dell'effetto di sorpresa che, tramite la tecnica di sovrapposizione di immagini desunta dall'*haiku*, riesce a creare per spingersi a cercare un significato più profondo. Già René Maublanc – che con Éluard pubblicò i propri *haiku* sulla *Nouvelle Revue* – accusava il collega di un ermetismo che portava a un linguaggio simbolico, “a un semplice sogno individuale, alla Mallarmé, difficile da afferrare per chiunque tranne che per l'autore”⁴⁶³. Accuse legittime, ma ciò che evidentemente intrigava Éluard del genere giapponese, più che il contenuto, era il suo carattere di sintesi, la possibilità di ridurre al minimo i segni impiegati per esprimersi.

Questa lezione di stile caratterizzerà, del resto, il suo lungo percorso poetico. Éluard, in numerose raccolte future, racchiuderà in composizioni brevissime le emozioni più disparate, o, più spesso, inserirà in lunghe poesie una terzina o un breve giro di versi con una tecnica quasi di “collage”. Nel misterioso *haiku* intitolato *Patte*, ad esempio, la plasticità del gatto che

⁴⁶¹ Éluard, P., *Œuvres Complètes*, cit., p. 51.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 52.

⁴⁶³ V. Blanche, P., *Le chat a des souvenirs de jungle: Approche du haiku de chez nous*, cit., p. 112.

‘s'incide’ nella notte per lanciare il proprio grido ricorda uno dei *topos* che gli artisti francesi e mitteleuropei desunsero dalle stampe dell'*ukyo-e*⁴⁶⁴:

*Le chat s'établit dans la nuit pour crier
Dans l'air libre, dans la nuit, le chat crie.
Et, triste, à hauteur d'homme, l'homme entend son cri.*⁴⁶⁵

Nella raccolta *Répétitions* (1922), la presenza dell'*haiku* continua a farsi sentire. *Porte ouverte* è un ulteriore esempio di quella “galanterie” che Eluard, come altri suoi colleghi, trovava congeniale esprimere imitando la struttura del genere giapponese:

*La vie est bien aimable.
Venez à moi, si je vais à vous c'est un jeu,
Les anges de bouquets ont les fleurs changent de couleur.*⁴⁶⁶

Ma, come detto in precedenza, Eluard si dimostrerà capace di utilizzare le suggestioni derivategli dallo studio dell'*haiku* in contesti diversi. In *Sans rancune* (1923) la strofa finale, diversa per metrica e stile ed isolata anche graficamente dal resto della poesia, finisce per essere una poesia a sé stante, che ricorda le contemporanee acquisizioni dell'Ungaretti di *Sentimento* nella frantumazione del verso e nell'alternanza di termini indicanti realtà concrete ed ideali:

*Une ombre...
Toute l'infortune du monde
Et mon amour dessus
Comme une bête nue.*⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Ricordiamo che la silhouette di gatti nella notte è un tema ben presente nei disegni degli impressionisti, come pure nella produzione degli artisti dello Jugendstil. Probabilmente il disegnatore di gatti più appassionato fu Edouard Manet che prese a modello gli studi di Hiroshige e riprodusse il nobile felino in svariate maniere. Si veda Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., pp. 98-105.

⁴⁶⁵ Éluard, P., *Œuvres Complètes*, cit., p. 47.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 105.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 47.

Esempi simili a quelli appena citati abbondano nell'intera produzione giovanile di Éluard. Anche nella maturità la lezione appresa dall'*haiku* appare, in diversi momenti, evidente. Tutta *La victoire de Guernica* (1938)⁴⁶⁸ è suddivisa in brevi frammenti, come schegge dopo l'avvenuta distruzione: spesso composizioni in sé finite, si uniscono le une con le altre come mosse dal bisogno di ritrovare forza, fino al grido di speranza finale. In molte delle XIV sezioni, Eluard si dimostra capace di una scrittura insolitamente limpida ed oggettiva; affrontando il tema della guerra, il Nostro crea immagini che, a mio avviso, richiamano le *Cent visions de guerre* dell'amato Vocance:

X

Le femmes les enfants ont les mêmes roses rouges

Dans les yeux

*Chacun montre son sang*⁴⁶⁹

La stessa tecnica di 'collage', utilizzata in *La victoire de Guernica*, struttura la contemporanea *Les veillées perpétuelles*. In questo poemetto numerose terzine o quartine s'alternano a poesie di lunghezza maggiore; la lezione appresa dall'*haiku* sembra essere stata ulteriormente filtrata attraverso le acquisizioni di Ungaretti e di Pound. Leggiamo ad esempio la settima sezione:

Les pierres se secouent

Et la jungle respire

Je gis sur un plateau

Qui est une aile.

Un serrato gioco di allitterazioni e rime interne dona, nei primi tre versi, l'effetto di un vorticoso movimento, fino al librarsi finale sulla parola "aile" che apre il componimento con un effetto analogo a quello che, in un *haiku* classico, ha il *kireiji*. La sezione finale del poemetto è, poi, in forma di "pseudo-*haiku*",

⁴⁶⁸ *Ibidem*, pp. 812-814.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 814

con un tono a metà tra la *Nouvelle Revue* e il Pound dell'*Omaggio a Sesto Properzio*:

*Je cingle vers le nord je descends la rue
Par un couloir j'arrive au but
Mime gelé l'amour est immobile.*⁴⁷⁰

La lezione del poeta americano si palesa lungo l'intero svolgersi di *Les veillées perpétuelles*: la tensione ritmica e narrativa di ogni sezione si scioglie, infatti, in una *immagine* finale che spesso sorprende e spiazzava il lettore, attraverso quella medesima tecnica della *form of super-position* che Pound aveva desunto dall'*haiku* e che, sin dagli esordi della propria attività, Éluard ha dimostrato di saper padroneggiare.

Concludiamo questo breve discorso sul poeta francese soffermandoci su uno dei rari momenti in cui egli sfiora lo spirito più vero dell'*haiku*. Accade in *Mes heures*, poema in cui il poeta celebra la sua fratellanza con l'universo, immedesimandosi con la pienezza mutevole della natura. I versi che aprono il poemetto ricordano il celebre frammento di Empedocle di Agrigento: “Sono stato un tempo fanciullo e fanciulla, arbusto e uccello e muto pesce del mare”⁴⁷¹. Seguono una serie di quartine giustapposte secondo la tecnica consueta, in cui l'alternanza di luci e d'ombre, di momenti di abbandono e altri di tensione, crea un effetto di intensa suggestione. Leggiamo, per prendere commiato da Éluard, proprio i versi iniziali:

*Je fus un homme je fus rocher
Je fus rocher dans l'homme homme dans le rocher
Je fus oiseau dans l'air espace dan l'oiseau
Je fus fleur dans le froid fleuve dans le soleil
Escarboucle dans la rosée*⁴⁷²

⁴⁷⁰ *Ibidem*, pp. 833-37.

⁴⁷¹ Empedocle, frammento B 117 Diels-Kranz.

⁴⁷² Éluard, P., *Œuvres Complètes*, cit., p. 1079.

2.3.3 *Magnificat – Paul Claudel*

Ben diversa importanza ebbe il Giappone nella vita di un altro autore fondamentale della poesia francese del secolo appena trascorso.

Per Paul Claudel, l'*haiku* fu molto più che una lezione di stile. Animo profondamente religioso, in perenne colloquio con Dio, la spiritualità dell'Estremo Oriente esercitò su di lui un'attrazione che lo spinse a viaggiare più volte in Cina e Giappone, dove visse complessivamente per più di quindici anni.

Cresciuto poeticamente in casa Mallarmé, del quale, insieme a Verlaine e a Villiers de l'Isle Adam, ascoltava i discorsi nelle celebri serate del 1887 in Rue de Rome, Claudel lasciò pochi anni dopo la Francia per recarsi in Estremo Oriente. Del suo primo lungo viaggio ci resta un libro, *Connaissance de l'Est*, una raccolta di poemi in prosa che ricorda un album di schizzi di un pittore dello *Ukiyo-e*, una meditazione sul paesaggio e sullo spettacolo della vita, che è allo stesso tempo celebrazione dell'opera divina e sua ricerca. Leggiamo da *Le Promeneur*:

Chaque arbre a sa personnalité, chaque bestiole son rôle, chaque voix sa place dans la symphonie; comme on dit que l'on comprend la musique, je comprends la nature, [...]

*Je comprends l'harmonie du monde; quand en surprendrai-je la mélodie?*⁴⁷³

In questa ricerca, che è già un'affermazione, Claudel spenderà la sua longeva esistenza, sempre sorretto dalla fede nell'unicità della Creazione e nella possibilità per l'uomo di partecipare della sua infinita bellezza.

"Le mond est une immense matière qui attende le poète pour en dégager le sense et pour le transformer en action de grâce",

scrisse nella sua *Art Poétique*⁴⁷⁴, anch'essa composta in Cina.

⁴⁷³ Claudel, P., *Œuvres Poétique*, a cura di S. Fumet,, Paris, Gallimard, 1957, pp. 84-5. Alla *Bibliographie* in appendice rimandiamo per una rassegna degli studi critici su Claudel.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, pp. 121-217.

Nell'*Art Poétique* Claudel espone, nel secondo trattato, la sua celebre teoria della conoscenza, che è un nascere insieme – *connaître* (conoscere) come *conaitre* (nascere insieme)⁴⁷⁵ – alla cosa che entra in contatto con noi. Questo atto conoscitivo è fondato sul riconoscimento della reciproca dipendenza che ci lega (“nous ne naissons pas seuls”⁴⁷⁶) e richiama uno dei concetti cardine del pensiero buddhista, quello dell'interdipendenza tra tutte le manifestazioni, materiali ed immateriali, della vita. La comprensione di questa interdipendenza legittima contemporaneamente l'unicità di ogni singolo essere ed il legame inscindibile che connette i singoli esseri in un tutto, quel tutto che Claudel definisce “cette sainte réalité, donnée une fois pour toutes, au centre du laquelle nous sommes placés”. È questo il vero “univers des choses invisibles” che deve essere “l'objet de la poésie”, al posto de “les rêves, les illusions ou les idées”⁴⁷⁷.

Una spiritualità concreta, quella di Claudel, non lontana dalla giapponese. Il fine della sua arte è “toujours de mettre en rapport le créé avec l'éternel.”⁴⁷⁸. Come un'artista giapponese, anche lui mira all'atto che arricchisce questo “rapporto tra il creato e l'eterno”, a registrare il momento in cui “le passager s'inscrit dans l'éternel”⁴⁷⁹. Da qui il suo profondo, costante amore per la poesia del paese del Sol levante, nella quale ogni manifestazione del mondo sensibile esiste contemporaneamente come manifestazione del mondo divino.

“Tout poète rêve de faire tenir un monde dans une petite formule”, così Stanislas Fumet ci introduce a “un des plus parfaits chefs-d'œuvre de Claudel”⁴⁸⁰. Stiamo parlando delle *Cent phrases pour éventails*, scritte dal poeta durante gli anni in cui fu ambasciatore in Giappone e pubblicate a Tokyo nel 1927. Claudel ebbe sempre particolarmente cara quest'opera in cui, come dichiara nella breve prefazione, provò “effrontément de mêler à l'essaim rituel des haï kaï.”⁴⁸¹. Volle vivere i momenti in cui

⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 149-204.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, nella *Introduction*, p. xiv.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. xxxv.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. xxxvii.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 691.

*“le poète n’est plus seulement l’auteur, mais comme le peintre, le spectateur et le critique de son œuvre, au fur et à mesure qu’il se voit lui-même en train de la réaliser.”*⁴⁸².

La sua è un’opera di profonda suggestione, anche grafica. Ogni poesia è accompagnata da una calligrafia e le poche parole si susseguono, lasciando a

*“chaque mot [...], à chaque proposition verbale, l’espace – le temps – nécessaire a sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc.”*⁴⁸³

Claudél fu sempre particolarmente sensibile nel cogliere “questa dilatazione nel bianco”. Le sue riflessioni sull'importanza del vuoto nell'estetica giapponese rivelano con quale profondità abbia saputo interpretare uno dei temi-chiave dell'universo artistico del Sol Levante:

*“Les Japonais apportent dans la poésie comme dans l’art une idée très différente de la nôtre. La nôtre est de tout dire, de tout exprimer. Le cadre est complètement rempli et la beauté résulte de l’ordre que nous établissons entre les différents objets qui les remplissent, de la composition des lignes et des couleurs. Au Japon au contraire sur la page, écrite ou dessinée, la part la plus importante est toujours laissée vide. Cette oiseau, cette branche d’arbre, ce poisson, ne servent qu’à historier, qu’à localiser une absence où se complait l’imagination.”*⁴⁸⁴

In questo accento posto sul vuoto, nella lettura dell'oggetto d'arte quale simbolo che serve “a localizzare un'assenza dove si completa l'immaginazione”, credo che Claudél stia consapevolmente echeggiando la poetica del suo antico maestro Mallarmé. Il sogno di Mallarmé di un'arte capace di rappresentare, e di essere, allo stesso tempo il nulla, l'assenza che dà origine e che continua a vivere nella manifestazione, può del resto vedersi realizzato nei risultati di varie forme d'arte giapponesi legate allo zen. Questa stessa capacità emerge in diversi

⁴⁸² *Ibidem*, p. 692.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ Il brano citato è estratto da “Une promenade a travers la littérature japonaise”, un testo scritto nel 1925 per una serie di conferenze in Europa, ed è parte della raccolta di “impressioni giapponesi” che Claudél volle intitolare *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. V. Claudél, P., *Œuvres en prose*, cit., p. 1162.

momenti di *Cent phrases pour éventails*. La raccolta di Claudel è composta da poesie legate da un filo sottile, come in un *renga*, in cui eleganze parnassiane e simboli arcani si alternano a momenti in cui il Nostro riesce a cogliere la vera essenza dell'*haiku*. Spesso, infatti, il poeta si serve della forma-*haiku* per fini estranei alla tradizione giapponese. Appaiono aforismi e dichiarazioni di poetica, la mitologia greca si sovrappone a quella del Sol Levante, e così c'è spazio per Ercole e il giardino delle Esperidi, e per il Fuji-Olimpo. Leggiamo due componimenti in successione:

<i>Une</i>	<i>reunit tout le paysage</i>
<i>vapeur</i>	<i>dans le bayn d'une ant</i>
<i>d'or</i>	<i>iquité immémoriale</i>
	<i>joie nouvelle</i>
	<i>et l'éternelle splendeu</i>
	<i>r</i>

	<i>de l'eau</i>
<i>bruit</i>	<i>sur de l'eau</i>
	<i>ombre</i>
	<i>d'une feuille</i>
	<i>sur</i>
	<i>une autre feuill⁴⁸⁵</i>

La differenza è evidente. Il primo potrebbe benissimo far parte dei *Vers de Circonstance* di Mallarmé⁴⁸⁶: il “vapore d'oro”, “l'antichità immemorabile”, “la gioia novella” e “l'eterno splendore” sono altrettante realtà indefinite, elementi abusati propri di un tipo di scrittura che tende a perdersi nei simboli che costruisce. Mancano l'essenzialità e la sobrietà espressiva proprie dell'*haiku*, che si riscontrano, invece, nella seconda poesia citata. In questi versi Claudel crea un effetto di profonda suggestione attraverso un'economia verbale ed

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 730.

⁴⁸⁶ Che del resto Claudel conosceva bene, non essendo cosa rara che gliene venissero indirizzati.

un'abilità nella giustapposizione delle immagini che dimostrano una comprensione ben differente del genere giapponese. La stessa comprensione brilla nel limpido:

<i>Sur</i>	
<i>l'eau</i>	<i>un</i>
<i>brune</i>	<i>duvet</i>
<i>et</i>	<i>de</i>
<i>trouble</i>	<i>canard</i> ⁴⁸⁷

Pochi poeti occidentali prima di lui ci hanno lasciato una poesia di tale essenzialità. Memore degli stilemi dell'*haiku*, Claudel si serve dell'allitterazione (*brune* : *trouble*) ed è attento alla disposizione delle vocali: la leggerezza della piuma d'anatra che scivola sull'acqua scura è evocata con le due *a* della parola *canard* che sembra trasfigurare nel finale l'intreccio consonantico e di vocali chiuse degli aggettivi *brune* e *trouble*. Come in una pittura a inchiostro zen, Claudel riesce, in due sole pennellate, a fondere le polarità del mondo fenomenico. E non mancano nella raccolta altri esempi di quanto il Nostro sia stato capace di penetrare, e rendere poeticamente, l'universo spirituale giapponese, che è al centro di altri due suoi libri.

Il primo è *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, scritto venticinque anni dopo *Connaissance de l'Est*. In quest'opera, che raccoglie per lo più testi composti durante la sua vita da ambasciatore a Tokyo, la fascinazione per il misterioso paesaggio è accompagnata da un uguale interesse per la solenne liturgia che regola ogni gesto della vita del Sol levante, per le cerimonie dei tempi buddisti e shintoisti e per la misteriosa ritualità del teatro Nō. A queste "impressioni" si affiancano testi teorici in cui il poeta analizza il teatro e la poesia giapponese ed alcuni "reportages" in cui commenta fatti di cronaca, quali il funerale dell'imperatore Taisho (25 dicembre 1926). Ogni descrizione diventa una successione di simboli, un tentativo di sfiorare il segreto della Creazione, di carpirne la melodia.

Il secondo libro, scritto negli anni della vecchiaia, è una traduzione di ventisei poesie della tradizione popolare giapponese, che nell'antichità venivano

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 733.

cantate, accompagnate dallo *shamisen*⁴⁸⁸ o da altri strumenti. Claudel le ricevette da un professore francese dell'università di Kyoto e le tradusse prima dal francese all'inglese, per poi tornare a renderle in francese. Il tema di queste brevi liriche è spesso l'amore, il loro tono è ora allegro ora malinconico o canzonatorio. Il poeta francese le raccolse sotto il titolo di *Dodoitsu*, dal nome nipponico di questa particolare forma poetica, che definisce “frère rustique, mais à mon avis bien autrement savoureux, du savant uta”⁴⁸⁹. Un esercizio per un “vieux poète qui a fait de longs séjours là-bas, dans le pays de la Sérénité matinale”⁴⁹⁰ che vuole lasciarsi cullare dalla nostalgia. Leggiamo, in entrambe le versioni, una splendida poesia che evoca malinconicamente il destino del poeta (in Giappone spesso associato a quello della cicala):

Mute Love

Sing till it hurts!

Cricket til it bursts!

But how much better

The firefly's glitter

Which at night voiceless

Shines away ceaseless

Burning soul and body.

L'amour muet

Chante pour ma fête

Cigale à tue-tête!

Mais combien c'est mieux

Cette mouche à feu

Qui sans aucun bruit

Brille dans la nuit

*L'amour lui brûle le corps!*⁴⁹¹

Questa volontà di “brillare senza voce nella notte” bruciati dal fuoco dell'amore è un simbolo perfetto della spiritualità di Claudel. Una spiritualità affine a quella dell'Estremo Oriente, di un uomo che nei suoi ultimi anni di vita, mentre medita quotidianamente le pagine della Bibbia torna a immergersi nel “mondo della Serenità mattutina”. Di questa profonda affinità, Claudel ha voluto lasciare dei segni nel suo testamento spirituale. *Presenza e Profezia* è un lungo colloquio con se stesso sulla presenza di Dio nel mondo e sulla sua rivelazione, dove la scelta stessa dei passi scritturali citati appare spesso in armonia con la tradizione del Giappone e della Cina. D'altra parte, uno è il fine

⁴⁸⁸ Lo *shamisen* è uno strumento musicale a tre corde utilizzato per accompagnare le rappresentazioni del teatro *kabuki* e *bunraku*. Di origine cinese, si diffuse in Giappone a partire dal XIV secolo, venendo in principio utilizzato per accompagnare le ballate popolari.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 739.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ *Ibidem*, pp. 748-749.

di ogni mistico e infinite le vie per raggiungerlo. “Claudel ne cachait pas qu’il devait une partie de ses vues à la sagesse du Tao”⁴⁹², e, potremmo aggiungere senza tema di smentite, allo zen. Così, quando con lui leggiamo da Isaia “*si desinas extendere digitum*”⁴⁹³ il pensiero può volare al celebre *koan* zen del dito e della luna, come pure all’arte del tiro con l’arco, in Giappone vera e propria via verso il *satori*, dove, ricordiamolo, non è l’arciere a tendere l’arco e a centrare il bersaglio⁴⁹⁴.

Ma senza proseguire un discorso che meriterebbe spazi più ampi, vorrei ci congedassimo da Claudel con le stesse parole da lui usate nel salutare un pubblico di letterati giapponesi, intervenuto alla presentazione del suo poema *Sainte Geneviève*, a Tokyo nel 1923. Sono parole tratte dal *Kokinshu*, l’antica antologia di poesia giapponese che Claudel molto amava:

“Hitomaro a disparu, mais la Poésie demore. Que les temps passent et que les choses se transforment, que le plaisir et la tristesse aillent et viennent, l’écriture de cette poésie restera, sans fin comme les rameaux effilés du saule pleurer, perenne comme les aiguilles de pin, durable comme la feuille du fusain et du laurier, ineffacable comme ces traces d’oiseaux dont sont faites nos caractères, telle est la Poésie; et les hommes qui comprennent sa forme, qui savent apprécier son âme, tout en vénérant l’antiquité, comme on contemple la lune du vaste ciel aimeront aussi l’époque présente”.⁴⁹⁵

⁴⁹² *Ibidem*, p. xxxvii.

⁴⁹³ Cit. in Claudel, P., *Presenza e Profezia*, trad. it. a cura di Sandro Penna, Milano, SE, 1991, p. 24.

⁴⁹⁴ Sull’argomento si veda il bel libro di E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l’arco*, Milano, Adelphi, 1976.

⁴⁹⁵ Claudel, P., *Œuvre Poétique*, cit., p. 692.

2.3.4 Una rosa per Rilke

Le *Cent Phrases pour Éventails*, edite a Tokyo nel febbraio del 1927, si aprono con questo *haiku*:

*Tu
m'appelles la Rose
dit la Rose
mais si tu savais
mon vrai nom
je m' effeuillerais
aussitôt*⁴⁹⁶

Poche settimane prima, il 29 dicembre del ventisei, moriva in Francia Rainer Maria Rilke, che lasciava come suo epitaffio una terzina bellissima e misteriosa, ispirata all'*haiku*:

*Rosa, contraddizione pura, desiderio
di non essere il sonno di nessuno sotto tante
palpebre.*⁴⁹⁷

Con questi versi desidero congiungere idealmente due uomini, la cui ricerca spirituale – nei loro casi inscindibile dal percorso artistico – portò entrambi a conoscere e ad amare la leggerezza apparente che allude ad insondabili profondità, propria dell'*haiku* e della migliore arte del Sol Levante.

Su Rilke e sull'*haiku*, come su Rilke e sullo zen, non mancano gli studi⁴⁹⁸. Dal filosofo Rudolf Kassner, intimo amico del poeta, alla critica giapponese, di

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 694.

⁴⁹⁷ Rilke, R. M., *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, II vol., p. 317.

⁴⁹⁸ Si vedano in particolare: Kassner, R., *Zen, Rilke und ich*, in *Geistige Welten*, a cura di E. Pfeiffer, Berlin, Belli, 1958, pp. 60-69; Fujikawa, H., *R. M. Rilke und Japan*, in “*Hiraku Bungaku*”, Tokyo, 1964, pp. 1-27; Takayasu, K., *Rilke und die Japaner*, in “*Doitsu Bungaku*”, Tokyo, n. 32, 1964, pp. 5-13. Questi studi, non ancora tradotti in italiano, sono citati nell'ottimo saggio di Flavia Arzeni, *Il linguaggio dell'assenza: Rainer Maria Rilke* in Arzeni, ne *L'immagine e il segno*, cit., pp. 159-175.

solito restia ad azzardare paralleli Oriente-Occidente, si è insistito sul gusto di Rilke, del Rilke maturo, per gli aspetti minimi dell'esistenza, sulla simbiosi in lui tra mondo interiore e mondo esteriore, su una profonda capacità di attenzione alla natura e agli oggetti, che nella sua poesia assumono significato simbolico senza nulla perdere in concretezza. Tutte qualità, queste, tipiche dell'universo estetico giapponese, con il quale Rilke entrò in contatto in diversi momenti della sua lunga ricerca, fino alla scoperta, negli ultimi anni di vita, dell'*haiku*, la cui poetica riconobbe da subito come affine alla sua. Ma prima di esaminare la relazione tra il Nostro e l'*haiku* riandiamo al primo incontro di Rilke con l'arte nipponica, agli inizi del secolo scorso, quando il mondo mitteleuropeo viveva l'avventura dello *Jugendstil* e della *Sezession*.

Nei primi anni del '900 a Vienna e a Berlino fiorivano riviste dominate dall'interesse per l'arte del Sol Levante, in particolare per le stampe dell'*ukiyo-e*. Alle più importanti di queste riviste – tra le quali ricordiamo *Pan* e *Die Insel* – il poeta praghese collaborò più volte; e possiamo immaginare il fascino che la lettura germanica delle stampe giapponesi – incentrata sull'interesse per la linea e la superficie, per le prospettive bidimensionali e l'utilizzo attivo dei vuoti – poté esercitare su Rilke. Il mistero della superficie, in particolare, dell'identità tra interno ed esterno, divenne presto un tema caro al Nostro che, in uno scritto su Rodin, sul quale torneremo tra breve, così si interrogava:

*“Ma riflettiamo per un istante: se tutto ciò che abbiamo di fronte, che percepiamo coi sensi, che spieghiamo e interpretiamo non fosse nient'altro che una superficie? E ciò che chiamiamo spirito, anima e amore, tutto ciò forse non è nient'altro che un lieve cambiamento sulla piccola superficie di un viso a noi prossimo? (...) Poiché tutta la felicità di cui tremarono i cuori, tutta la grandezza, il cui solo pensiero ci annienta, tutti i vasti mutevoli pensieri per un istante non furono altro che l'arricciarsi delle labbra, il levarsi delle sopracciglia, l'incupirsi della fronte; (...) Vi è dunque un'unica superficie infinitamente mossa e mutevole.”*⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Rilke, R. M., *Auguste Rodin – una conferenza* (1907), in Rilke, R. M., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. Polledri, Milano, Bompiani, 2008, pp. 739-741. Ricordiamo che la superficie ed il suo mistero era già stato un tema amato da Mallarmé e Hoffmannsthal (cf. *infra*).

In queste riflessioni vi è un'eco della rapida trasformazione in corso in quegli anni nelle arti figurative europee che, proprio dalla pittura e dalle arti decorative giapponesi, derivarono questo senso della superficie insieme all'attenzione nel rappresentare nel dettaglio la sconfinata gamma delle emozioni umane.

Quando entrò per la prima volta in contatto con le stampe giapponesi, Rilke era, benché giovanissimo, un autore di fama europea. Reduce dalle fortune del *Canto d'amore e morte dell'alfiere* Christoph Rilke, andava componendo a ritmo serrato la messe di liriche che sarebbe poi confluita nello *Studenbuch* (*Il libro d'ore*), e nel *Buch der Bilder* (*Il libro delle immagini*), le due raccolte che ne consolideranno la fama di versificatore di incredibile talento e facilità. Proprio un gruppo di liriche destinate a *Il libro delle immagini* veniva, intanto, pubblicata nello stesso numero di *Die Insel* (aprile-giugno 1902) su cui Friedrich Perzynski pubblicava il suo saggio su Hokusai, la cui figura assumerà presto un ruolo fondamentale nelle riflessioni di Rilke, anche grazie alle esortazioni di Auguste Rodin.

Il rapporto tra Rilke e Rodin è uno degli incontri più celebri dell'arte europea. Il giovane poeta dalle facili melodie, che vive della sua ispirazione e della sua ispirazione si sente prigioniero, vorrà imparare dal maturo scultore il *metier*, il lavoro incessante che solo permette di creare delle “cose”, quel che Rodin chiama *le modelé*, un oggetto creato dall'arte che vive nello spazio una esistenza propria, svincolato da atmosfere o stati d'animo. Dopo il trasferimento a Parigi nell'agosto 1902, avvenuto principalmente per il desiderio di conoscere il maestro francese, il Nostro iniziò presto ad avvertire i limiti di quello che, fino ad allora, era stato il suo lavoro poetico. L'incontro, pochi mesi prima, con i pittori di Worpswede gli aveva già mostrato una via diversa di relazionarsi al mondo. Il gruppo di Worpswede gli aveva, infatti, insegnato a guardare al paesaggio e agli oggetti non più come a pretesti per la soggettività, ma come ad enti autonomi:

“La natura rispetto all'uomo è la natura rispetto all'uomo, è altra, è estranea, (...) Proprio questo fatto rende possibile servirsi della natura come di un vocabolario. È

solo perché essa è così diversa da noi, così opposta che noi siamo in grado di esprimerci attraverso essa.⁵⁰⁰

Per rappresentare la natura, il pittore deve, dunque, considerarla “come un oggetto, come una grande realtà presente”⁵⁰¹, che vive indipendentemente da noi. Questo riconoscimento dell’alterità e, dunque, della complementarità tra uomo e natura può avvenire solo se il pittore “sprofonda nel grande silenzio delle cose”⁵⁰². In queste riflessioni sulla pittura – che, come tutta la critica rilkeana, sono una sorta di meta-critica della funzione e dell’opera del poeta Rilke – il Nostro si ricollega, inconsapevolmente, a precetti fondamentali per ogni artista della classicità cinese e giapponese⁵⁰³. Questi stessi precetti che, negli anni al fianco di Rodin, diverranno i cardini della poetica delle *Neue Gedichte* (*Le Nuove poesie*).

Il primo incontro con Rodin avvenne, come dicevamo, nel 1902, quando Rilke trascorse dieci mesi frequentando assiduamente l’*atelier* dello scultore, con lo scopo, dichiarato, di scrivere una monografia su di lui e, con l’altro scopo, più segreto, di carpire il segreto del suo *métier*. Già sul finire dell’anno il Nostro scriveva pagine entusiaste sull’amico e maestro, identificando in lui completamente vita ed arte, arte intesa come lavoro instancabile e silenzioso raccoglimento, “faticoso ascolto della propria profondità”⁵⁰⁴. Nell’amore di Rodin per la natura e per la vita, Rilke vide, inoltre, rispecchiate le urgenze del suo animo. Nella “profonda armonia di Rodin con la natura”, nella “pazienza oscura che lo rende quasi anonimo, una longanimità silenziosa e superiore, un po’ della grande pazienza e benevolenza della natura, che inizia con il nulla per proseguire silenziosa e severa sul suo lungo cammino verso l’abbondanza”⁵⁰⁵ il poeta praghese intuì la via per sviluppare la propria poesia, che doveva iniziare dal “seme, quasi sottoterra”⁵⁰⁶. Solo così, attraverso un paziente e incessante

⁵⁰⁰ Rilke, R. M., *Worpswede* (1902), in *Tutti gli scritti sull’arte e sulla letteratura*, cit., p. 507.

⁵⁰¹ Rilke, R. M., *Del paesaggio* (1902), *Ibidem*, p. 419.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Per la precettistica d’arte presente nei numerosi manuali di disegno pubblicati in Cina e in Giappone, rimandiamo agli esempi citati nella I parte.

⁵⁰⁴ Rilke, R. M., *Auguste Rodin* (1902); in *Tutti gli scritti sull’arte e sulla letteratura*, cit., p. 671.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 651.

⁵⁰⁶ “Anche Rodin non osò creare subito degli alberi. Iniziò dal seme, quasi sottoterra”.

lavoro di sviluppo, sarebbe stato possibile ottenere “la grazia delle grandi cose”⁵⁰⁷. Cinque anni più tardi, dopo averne trascorsi due al fianco di Rodin come suo segretario, Rilke, in una conferenza dedicata al maestro, approfitterà della sua scultura per parlare all'uditorio della fondamentale acquisizione che aveva mutato la propria concezione dell'arte e della vita, le “cose”:

“Cose.

Mentre pronuncio queste parole (sentite?) sorge il silenzio, il silenzio che circonda le cose. Ogni movimento viene meno, diventa contorno e dal passato e dal futuro si delinea una durata: lo spazio, la grande quiete delle cose che non sono mai urgenti.”⁵⁰⁸

In questa attenzione alla ‘aura delle cose’ possiamo evidenziare un altro profondo punto di contatto tra Rilke e l'estetica giapponese. Per un'artista giapponese, come si è visto, qualunque cosa può essere soggetto dell'opera, e la rappresentazione – o meglio la ‘ri-creazione’ – dell'oggetto può avvenire solo dopo un paziente ascolto della vita dell'oggetto stesso, ascolto che coincide con la “spersonalizzazione” (prendo in prestito un termine da Eliot) dell'artista stesso⁵⁰⁹. La missione di qualsiasi artista doveva essere, per Rilke, creare questi oggetti, “cose” svincolate dal soggettivismo e da qualunque ideale di bellezza:

“Nessuno ha mai creato la bellezza. È possibile soltanto creare circostanze favorevoli o sublimi per ciò che, a volte può soffermarsi presso di noi: un altare, dei frutti, una fiamma. Tutto il resto non è in nostro potere. E la cosa stessa che, insopprimibile, fuoriesce dalle mani di un uomo, è come l'Eros di Socrate, un daimon, qualcosa che si trova tra Dio e l'uomo; essa non è bella di per sé, ma soltanto in virtù dell'amore per la bellezza e dell'anelito verso di lei.”⁵¹⁰

Ibidem.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 643.

⁵⁰⁸ Rilke, R. M., *Auguste Rodin – una conferenza* (1907), cit., p.733.

⁵⁰⁹ Ricordiamo come il poeta e pittore cinese Su Tung-P'o ammoniva chiunque volesse dedicarsi all'arte della pittura: “Devi saper rappresentare in modo esatto il bambù nel tuo spirito prima di dipingerlo. Solo allora puoi afferrare il pennello, concentrare la tua attenzione e avere ben chiaro davanti agli occhi ciò che vuoi rendere”. Cit. in Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 7.

⁵¹⁰ Rilke, R. M., *Auguste Rodin – una conferenza* (1907), cit., p.737.

Un esempio di quest'attenzione per l'essenza profonda delle cose può venirci da uno dei componimenti più noti delle *Nuove Poesie*, *Der Berg (Il monte)*, ispirato all'opera di Hokusai:

*Trentasei volte e ancora cento ha scritto
il pittore quel monte,
strappato via, nuovamente sospinto
(trentasei volte e ancora cento)*

*verso l'incomprensibile vulcano,
felice, fortemente tentato, sconcertato -
mentre l'Altro, abbozzato appena nei contorni,
serbava intatta la sua magnificenza:*

*mille volte emergendo dalla folla dei giorni,
lasciando, come cosa troppo esigua, cadere
da sé notti su notti incomparabili;
consumando ogni immagine nell'attimo,
crescendo da una forma all'altra forma,
lontano ed impassibile e immune da opinione -
ma capace ad un tratto, dietro ogni spiraglio
di levarsi, come un'apparizione.⁵¹¹*

La montagna è, allo stesso tempo, descrizione della lotta dell'artista con il suo oggetto e celebrazione dell'oggetto stesso che, nella sua incomprensibilità (“l'incomprensibile vulcano” che se ne sta “lontano ed impassibile e immune da opinione”), si offre all'artista come linguaggio⁵¹². Ed è anche una metafora della lotta che Rilke conduceva quotidianamente nei durissimi anni parigini – nella metropoli allucinata e ostile che poi descriverà nel *Malte* – per arrivare a dire “Questa è la cosa” e non “Io amo questa cosa”⁵¹³.

⁵¹¹ Rilke, R. M., *Poesie*, cit., I vol., p. 691.

⁵¹² Ricordiamo che Rilke aveva affermato, nella sua critica all'opera del pittore Otto Modersohn del circolo di Worpswede: “L'artista di oggi, e non solo il pittore, riceve dal paesaggio il linguaggio per le sue confessioni”. *Worpswede*, cit., p. 511.

⁵¹³ Parafrasi di un noto passo di Rilke su Cézanne: «Si dipingeva: «io amo questa cosa»; invece di dipingere: «eccola». Ciascuno deve invece comprendere da solo se davvero io l'ho

Dipingendo infinite volte il Monte Fuji, immergendosi in esso, Hokusai compie ciò che, come dicevamo poco prima con Rilke, “si doveva fare per essere artisti del paesaggio; non si doveva più sentirlo come una materia che avesse un significato per noi, ma come un oggetto, una grande realtà presente”⁵¹⁴. Solo così, “sprofondando nel grande silenzio delle cose”⁵¹⁵ l'artista poteva comprenderne le leggi, comprendendo allo stesso tempo che

*“egli è una cosa in mezzo alle cose, è infinitamente solo e ogni elemento in comune tra le cose e gli uomini si è ritirato nella comune profondità di cui si nutrono le radici di ogni essere”*⁵¹⁶.

L'influenza esercitata da Hokusai su Rilke fu grande, e le prospettive allucinate e i colori possenti del maestro giapponese riappariranno in vari componimenti delle *Nuove poesie*. La dedizione al lavoro dell'infaticabile Hokusai – che, ricordiamolo, a settantatré anni dichiarava di aver “appena iniziato a comprendere il carattere di uccelli, piante e pesci”, augurandosi di poter dipingere fino ai centodieci anni per arrivare ad infondere vita in ogni suo tratto⁵¹⁷ – fu un altro motivo dell'ammirazione di Rilke, che vedeva proprio in questo lavoro incessante il destino di ogni vero creatore. In una lettera alla moglie Clara scrisse, parlando della dedizione al lavoro di Cézanne, che

“dietro a questa dedizione inizia, dapprima con piccoli gesti, la santità: la vita semplice di un amore che ha resistito, che, senza mai vantarsene, è andato verso tutte le cose, senza essere accompagnato, senza farsi notare, senza proferire parola. Il lavoro vero, la pienezza dei compiti [...] chi non è riuscito a giungere a quel punto, potrà vedere in cielo la Vergine Maria, i santi e i piccoli profeti, il re Saul e Charles le

amata. Non è infatti qualcosa di manifesto e alcuni affermeranno perfino che non è di amore che si parla. Esso si consuma nell'atto di fare e non lascia residui! Questo consumarsi dell'amore in un lavoro anonimo da cui scaturiscono cose pure non è forse riuscito a nessun altro in modo così perfetto come al vecchio (Cézanne)”. Rilke, R. M., *Lettere su Cézanne*, in *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 967-69.

⁵¹⁴ Rilke, R. M., *Del paesaggio*, cit., p. 417.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 419.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Prefazione del 75enne Hokusai alla sua opera in tre volumi: *Fugaku hyakkei*, Edo, 1834, cit. in Wichmann, S., *Giapponismo*, cit., p. 54.

*Téméraire: ma di Hokusai e Leonardo, di Li Tai Po e Villon, di Verhaeren, Rodin, Cézanne, e persino del buon Dio anche lassù non potrà che sentir raccontare.*⁵¹⁸

Con questo brano Rilke congiunge idealmente i suoi maestri, uomini in cui fu totale l'identificazione tra arte e vita. E non è un caso se il nome di Paul Cézanne appare giusto prima di quello di Dio. Cézanne fu, com'è noto, insieme a Rodin, il più possente ispiratore del rinnovamento dell'opera di Rilke. Nel *Salon d'Automne* del 1907 il poeta ebbe modo di contemplare diverse tele del maestro di Aix e in esse riconobbe ciò che per lungo tempo aveva cercato. Commentandole, scrisse che “tutta la realtà si trova dalla sua parte (di Cézanne). [...] Quanta povertà vi è in tutti i suoi oggetti: le mele sono tutte da cuocere e le bottiglie di vino entrano nelle tasche dei cappotti.”⁵¹⁹ Nella “realtà colossale” dei quadri di Cézanne, nella “buona coscienza” dei suoi rossi e dei suoi blu⁵²⁰, Rilke vide la possibilità di rinnovare se stesso:

*“Ora invece, quanto mi impegna Cézanne, come sono diverso ora. Ora sto per diventare un lavoratore, sono su una strada lunga, [...]; ma ciononostante posso già comprendere quel vecchio che da qualche parte mi ha preceduto, solo, seguito soltanto da bambini che gli tiravano sassi.”*⁵²¹

Con un linguaggio che ci ricorda tanto i sermoni eckhartiani quanto i paradossi del buddhismo zen⁵²², il Nostro prosegue affermando che, penetrando in queste tele: “si comprende anche, di volta in volta sempre meglio, come fosse necessario *andare oltre l'amore*”⁵²³. È questa la condizione indispensabile

⁵¹⁸ Rilke, R. M., *Lettere su Cézanne*, in *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 985.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 947.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 967.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Le profonde assonanze tematiche e linguistiche tra la predicazione del *Meister* e lo zen sono state al centro della ricerca di Nishitani Keiji (1900-1991), uno dei più brillanti filosofi del secolo. Discepolo di Nishida Kitarō, padre della moderna filosofia giapponese e fondatore della “scuola di Kyoto” (dal suo nascere interessata al dialogo tra il pensiero orientale e quello occidentale), Nishitani ha evidenziato nei suoi scritti, in particolare in *Religion of Nothingness*, l'affinità tra il pensiero di Eckhart e lo zen, di cui è stato a lungo praticante. Si vedano: *Religione del nulla*, Roma, Città nuova, 2004; *La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi*, Palermo, l'Epos, 2005.

⁵²³ Rilke, R. M., *Lettere su Cézanne*, cit., p. 967 (il corsivo è mio). Ricordiamo, al

a creare delle “cose”, il sacrificio di se stessi nell'onestà del lavoro. Grazie a questo sacrificio, Cézanne poté creare delle mele che “smettono di essere mangiabili, tanto sono reali come cose”⁵²⁴ e Rilke poté realizzare l'obiettivo che si era prefisso:

*“in qualche modo anch'io devo riuscire a fare delle cose, non delle cose plastiche ma cose scritte, realtà che siano il risultato di un lavoro artigianale”*⁵²⁵.

Queste “cose scritte” saranno il risultato delle *Nuove poesie*. Ma presto Rilke vorrà andare ancora oltre. Mentre la Vecchia Europa si avviava al disastro del primo conflitto mondiale, il Nostro sente sempre più pressante il bisogno di comprendere gli abissi della propria anima. Si fa strada in lui la certezza che l'ispirazione possa essere trovata solo nella propria interiorità: il mondo cessa di essere un oggetto “lontano ed impassibile e immune da opinione” per divenire simbolo dei moti dell'anima. L’“opera dello sguardo” cede il posto all’“opera del cuore”:

*Perché, ecco, c'è un limite al guardare,
e il mondo lungamente misurato dallo sguardo
vuol prosperare nell'amore*

*Opera della vista è compiuta,
compi ora l'opera del cuore
sulle immagini prigioniera in te, perché tu
le hai sopraffatte, ma non le conosci ancora*⁵²⁶

Questi versi sono tratti da *Wendung (Svolta)*, la poesia del 1914 in cui Rilke dichiara drammaticamente il limite avvertito nella sua opera, e avvia una nuova

proposito, che per Eckhart intelligenza e amore sono accomunati dall'essere “supremo distacco”, e perciò il *Meister* li descrive spesso come pensiero del nulla e amore del nulla – o non-pensiero e non-amore, con un'analogia tematica e, perfino, linguistica sorprendente con il discorso rilkiano (e con la terminologia zen). Cf. Meister Eckhart, *Dell'uomo nobile* e *Sermoni tedeschi*, entrambi a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 1999 e 2001.

⁵²⁴ Rilke, R. M., *Lettere su Cézanne*, cit., p. 969.

⁵²⁵ Da una lettera a Lou Salomé (10-8-1903), cit. nel *Saggio Introduttivo* di E. Polledri a Rilke, R. M., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. XXVIII.

⁵²⁶ *Svolta*, in *Poesie*, cit., pp. 233-235.

fase della sua poetica e della sua vita. La sua vita sarà, d'ora in avanti, una vita all'insegna del "sacrificio", unica via per comprendersi ed arrivare all'amore. Ricordiamo che *Svolta* si apre con un motto estratto da una raccolta di aforismi di Rudolf Kassner (*Die Sätze des Yoghi*): *La via dell'interiorità alla grandezza passa attraverso il sacrificio*. In una lettera a Magda von Hattinberg, Rilke commenta così l'aforisma di Kassner:

*"Sorella, il sacrificio! Il sacrificio è nel mondo. Cos'è il sacrificio? Penso che non sia null'altro che la decisione, sconfinata e non più arginabile, di una persona verso la sua più pura possibilità interiore."*⁵²⁷

Questa presa di coscienza segna gli anni della tormentata composizione delle *Elegie Duinesi* e dell'inizio della stesura dei *Sonetti a Orfeo*. Proprio allora, in un momento cruciale di maturazione della propria opera, Rilke incontra per la seconda volta il Giappone. Questa volta l'incontro avviene attraverso la letteratura e la poesia, ed inizia tramite la lettura del *Libro del Tè* di Okakura Kakuzo. In una lettera all'amica Gudi Nölke del marzo 1920 scrive: "La prima cosa che ho preso nelle librerie a Basilea è stato il piccolo libro del tè. Soprattutto il capitolo sui fiori mi ha dato gioia"⁵²⁸.

Come sappiamo, l'opera di Okakura fu un fondamentale veicolo di divulgazione dell'estetica del Sol Levante in Occidente. Nella sua descrizione delle delicate eleganze del culto del tè, lo scrittore giapponese riuscì a fondere l'oggetto con la sua natura simbolica, il rituale con i moti dell'anima, con un'operazione in cui Rilke vide, probabilmente, rispecchiata quella stessa "opera del cuore" che era alla base della sua poetica di quegli anni. Fu un incontro che propiziò l'ulteriore approfondimento che derivò, pochi mesi dopo, dalla lettura dell'*haiku*.

Nell'estate del 1920 Rilke si trovava, infatti, a Parigi quando la *Nouvelle Revue Française* pubblicava il suo numero speciale dedicato all'*haiku*. L'entusiasmo del Nostro fu immediato, come testimoniato da un'altra lettera inviata alla signora Nölke che, avendo vissuto per vari anni a Tokyo, Rilke considerava un po' la sua referente in fatto di Giappone:

⁵²⁷ Cit. *Ibidem*, nelle *Note*, p. 787.

⁵²⁸ Da una lettera a Gudi Nölke, cit. in Arzeni, F., *L'immagine e il segno*, cit., p. 163.

“Conosce la piccola strofa giapponese (di tre versi) che si chiama hai-kai? La Nouvelle Revue Française pubblica ora degli esempi di queste composizioni incredibilmente mature e pure nella loro minima dimensione, ad esempio:

Elles s'épanouissent, alors

On les regarde, - alors les fleurs

Se fêlissent, - alors...

*(rien de plus! c'est délicieux!)*⁵²⁹.

In questo *haiku* di Onitsura, di fattura non eccelsa e, per di più, banalizzato dalla mediocrità della traduzione⁵³⁰, è tuttavia presente il motivo ispiratore di questa forma poetica, lo scorrere del tempo sulle cose. Questo sentimento della bellezza soggetta alle leggi del tempo, il *mono no aware*⁵³¹, è il mezzo usato dall'*haiku* per “elevare il transitorio all'eterno”⁵³², per dirla con un'espressione rilkeana. L'infinito, il mistero del mondo, si svela nell'infinitamente piccolo e semplice, nel fiore, in questo caso, che, appena guardato dall'uomo, già appassisce. Lo stesso fiore, simbolo di bellezza e morte, che Okakura aveva descritto nel paragrafo amato da Rilke: “Alcuni fiori esultano con gioia nella morte – certamente i fiori di ciliegio giapponesi quando si abbandonano liberamente ai venti. [...] I fiori volteggiano per un breve istante come nuvole ornate di pietre preziose, sul fiume di cristallo trasparente; quindi, trascinate dall'onda ridente, sembrano dire: «Addio primavera! Stiamo andando verso l'eternità»”⁵³³.

Sarà proprio con un fiore che il Nostro sperimenterà per la prima volta l'*haiku*:

C'est pourtant plus lourd de porter des fruits que des fleurs

mais ce n'est pas un arbre qui parle -

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 165.

⁵³⁰ La ripetizione dei tre *alors* è un accorgimento infelice del traduttore per creare un effetto di *suspense* implicito nell'originale, come pure il *c'est délicieux* è la probabile esplicitazione del *kireji* finale.

⁵³¹ Su *mono no aware*, v. p. 44 e ss..

⁵³² Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, cit., p. 707.

⁵³³ Okakura, K., *Il libro del tè*, cit., p. 79.

*C'est un amoureux.*⁵³⁴

L'esperimento, purtroppo, risente della pochezza del modello diffuso dalla *Nouvelle Revue Française*. La galanteria e la leggera ironia di questo primo *haiku* rilkiano non si discostano dai canoni dell'*haiku* "francese". Ma, nell'ottobre del '20, il Nostro acquista a Parigi, da Flammarion e Vaillant, il libro di Couchoud, *Sages et poètes d'Asie*, e, finalmente, incontra il vero *haiku*, di Bashō, di Buson e di altri maestri. Questo esemplare si trova nella biblioteca rilkiana di Muzot e presenta numerose annotazioni e segni di lettura. Nella poesia dell'Asia il Nostro "riconobbe ancora una volta, come in uno specchio, il riflesso dei suoi pensieri"⁵³⁵.

Nel Natale dello stesso anno inviò ad un'amica il suo secondo *haiku*:

*Piccole tarme rabbriviscono uscendo tremanti dal bosco
Muiono questa sera e non sapranno mai
che non vi fu primavera.*⁵³⁶

Il cammino compiuto in soli due mesi è impressionante. Un dato minimo – la morte precoce delle tarme colte da un inverno tardivo – si carica di profonda suggestione e la lezione giapponese risuona in tutta la sua forza.

Rilke proseguirà sulla strada intrapresa, ritornando frequentemente nei suoi ultimi anni, alla forma-*haiku*. Basta sfogliare le sue poesie francesi, *Le quartine vallesane* o i cicli dedicati a *Le rose* e *Le finestre*, per accorgersene. Leggiamo, ad esempio, da *Le quartine vallesane* un'altra strofa in cui lo sguardo e il cuore del poeta si compenetrano nella vibrazione di un fiore:

*La petite clématie se jette
en dehors de la haie embrouillée
avec ce liseron blanc qui guette
le moment de se refermer.*⁵³⁷

⁵³⁴ Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*, a cura di E. Zinn, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1955, II vol., p. 638.

⁵³⁵ Arzeni, F., *L'immagine e il segno*, cit., p. 168.

⁵³⁶ Cit. *ibidem*.

⁵³⁷ Rilke, R. M., *Poesie*, cit., II vol., p. 415.

È una sensibilità degna di Bashō. La bellezza dei fiori è, ancora una volta, legata indissolubilmente alla loro fragilità, ed il poeta coglie nel loro movimento lo stesso impulso alla vita, e lo stesso destino di morte, comune agli uomini. Tutta la raccolta si può sfogliare del resto come una raccolta di schizzi di un pittore dell'*ukiyo-e* che stia tentando di rendere l'invisibile; le improvvise notazioni con cui Rilke illumina il paesaggio che osserva sono frutto di un occhio che ha appreso a chinarsi con attenzione profonda sui minimi dettagli del reale:

*Beau papillon près du sol
à l'attentive nature
montrant les enluminures
de son livre de vol.*⁵³⁸

È questo il compimento del giovane poeta che sognava di accogliere il mondo dentro di sé come un bambino per il quale “il mondo è ancora la bella coppa in cui nulla va perduto”⁵³⁹.

Esaminando a posteriori l'opera di Rilke, l'incontro con l'*haiku* ci appare infatti come il coronamento necessario di una poetica che sin dagli esordi ambiva a comprendere e compenetrare il mondo.

L'affermazione dello studioso giapponese Hideo Fujikawa che tutta l'opera di Rilke, non solo quella degli ultimi anni, echeggia di voci orientali⁵⁴⁰ ci appare perfettamente condivisibile. Le analogie col pensiero orientale, e in specie con lo zen, sono infatti sorprendenti sin dagli anni giovanili del Nostro.

Gli *Appunti sulla melodia delle cose*, scritti nel 1898 da un Rilke ventitreenne, si aprono con due paragrafi che sembrano estratti da un libro di discorsi di un maestro zen contemporaneo. Il secondo, in particolare, coincide quasi alla lettera con le idee espresse dal maestro Shunryu Suzuki-roshi⁵⁴¹. Leggiamo dagli *Appunti*:

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 427.

⁵³⁹ Rilke, R. M., *Sull'arte*, in *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 199.

⁵⁴⁰ Cfr. Fujikawa, H., *R. M. Rilke und Japan*, cit..

⁵⁴¹ Cfr. nota 84.

“II. Non posso pensare che vi sia nessuna conoscenza più sacra di questa: è necessario diventare un principiante. Uno di quelli che scrive la sua prima parola dietro un trattino lungo secoli.”⁵⁴².

L'unico libro scritto dal maestro Suzuki s'intitola *Mente zen. Mente di principiante* e nel prologo si legge che:

“In Giappone abbiamo un'espressione, shoshin, che significa 'mente di principiante'. Il fine della pratica è sempre quello di conservare la nostra mente di principiante”⁵⁴³.

Il maestro continua esortando a non perdere questa mente di principiante, se si vuole conservare “l'illimitato significato della mente originaria”, ricordando che “nella mente di principiante ci sono molte possibilità, in quella da esperto poche.”⁵⁴⁴. Trasponendo questi concetti in termini rilkeiani è lo stesso invito a non lasciarsi limitare dal “trattino lungo secoli”, a non sentirsi ‘esperti’, e quindi con scarse possibilità di agire, ma a essere coscienti che, come recita il I paragrafo degli *Appunti*:

“Del tutto all'inizio ci troviamo, lo vedi. Come prima di ogni cosa. Con mille e un sogno dietro di noi e senza opere.”⁵⁴⁵

Una maturità sorprendente, quella di Rilke, che nel finale degli *Appunti* ci dona un'altra osservazione che sa di zen:

“XXXIX. E noi siamo come frutti. Restiamo appesi a rami stranamente intrecciati e su di noi soffiano tanti venti. Ciò che possediamo è la nostra maturità, la nostra dolcezza e la bellezza. Ma la forza di tutto ciò scorre in un solo tronco da una radice che si è estesa sopra i mondi e che si trova in noi stessi.”⁵⁴⁶

⁵⁴² Rilke, R. M., *Appunti sulla melodia delle cose*, in *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 175.

⁵⁴³ Suzuki-roshi, S., *Mente zen. Mente di principiante*, Roma, Ubaldini, 1976, p. 19.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ Rilke, R. M., *Appunti sulla melodia delle cose*, cit., p. 175.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 193.

La ricerca di questa “radice” accompagnerà Rilke durante il suo intero percorso. Questa consapevolezza della fondamentale unità del cosmo, di questo ‘gioco di specchi’ – se così possiamo dire – in cui l'uomo è impegnato col divino, emerge nei momenti più disparati della sua opera. Leggiamo da una lettera del 1914:

“Io amo il guardare dentro. Non puoi immaginare quanto sia meraviglioso vedere un cane che stia passando (voglio dire vederci dentro e non attraverso) e calarsi in lui, proprio nel suo centro, là dove è veramente un cane, in quel punto dentro di lui dove Dio, finito il cane, si sarebbe per così dire seduto un istante per guardarlo e dire che era buono, che non gli mancava nulla, che non lo si poteva fare meglio [...] Se dovessi dirti dove è sempre stato il mio sentimento più grande, il mio sentimento del mondo, la mia beatitudine terrena, dovrei confessarti che è sempre stata (...) in questo vedere, negli istanti incredibilmente rapidi, profondi e senza tempo di questo divino vedere”⁵⁴⁷.

Ricordate il professor D. T. Suzuki e il fiore? o Van Gogh, altra guida di Rilke, nella sua lettera a Mauve?:

“Ho trovato me stesso – sono quel cane... Quel cane da pastore arruffato che cercai di descriverti nella mia lettera di ieri è il mio vero carattere e la vita di quella bestia è la mia vita.”⁵⁴⁸

In una poesia dedicata all'amata pittrice Lulu Albert-Lazard, Rilke sintetizzerà questo sentire in splendidi versi. Leggiamone la parte finale (*Per Lulu*):

*Vedi, io non sono. Perché gli altri sono;
mentre si vanno incontro
dimenticandosi in cieca brama -
io entro tacito nel cane
vuoto e nella pienezza del fanciullo.*

⁵⁴⁷ Da una lettera a Magda von Hattinberg del 17 febbraio 1914; cit. in Rilke, R. M., *Poesie*, cit., p. XXXVIII dell'Introduzione.

⁵⁴⁸ Van Gogh, V., *Tutte le lettere*, cit., vol. I, p. 357.

*Quando m'affondo in loro e trasfiguro
da loro il mio lume puro traspare...
Ma all'improvviso ritornano a spegnersi:
perch'io non sono. (Cara, vorrei che fossi -)*⁵⁴⁹

Sono analogie che sorprendono solo se ci si dimentica dell'urgenza di rinnovamento che pervadeva i migliori artisti europei operanti tra otto e novecento e che li coinvolse in una ricerca che, prima di essere formale e estetica, fu *in primis* una ricerca sul senso dell'arte e sulla missione dell'artista. Se ricordiamo che tale rinnovamento fu segnato in maniera incontrovertibile dall'incontro con l'arte e il pensiero giapponese, tanti 'incontri' ci appaiono, invece, del tutto naturali.

Ritornando al nostro discorso iniziale, l'incontro di Rilke con l'*haiku* ci sembrerà allora logico, quasi necessario. Quanto l'*haiku* andrà a incidere sulla sua immaginazione è il poeta stesso, del resto, a rivelarcelo in una lettera. Per ringraziare la pittrice Sophie Giauque dei piccoli quadri che aveva con sé a Muzot, Rilke le parla in questi termini dell'*haiku*:

*“Questo risultato raro e squisito che consiste nel collocare una cosa immaginaria in un suo proprio spazio interiore, come riuscite a farlo voi, mi fa pensare agli haikai, a quelle unità poetiche minime coltivate dai giapponesi a partire dal XV secolo. Giudicate voi stessa questa arte definita un breve stupore, fatto tuttavia per trattenere a lungo colui che vi si imbatte.”*⁵⁵⁰

Come spesso accade nella sua critica, i riferimenti alle opere altrui gli servono per chiarire la propria, e, quando loda l'amica per “la capacità di collocare una cosa immaginaria in un suo proprio spazio interiore”, sentiamo che il suo pensiero è rivolto a questa nuova qualità del suo fare poesia, così simile, nei risultati, al modello giapponese.

È naturale per chi ama l'*haiku* riandare allora con la mente alle meravigliose immagini che, intagliate nello spazio-tempo e contemporaneamente partecipi di una dimensione infinita, ci hanno lasciato i maestri giapponesi. Se ci è concesso

⁵⁴⁹ Rilke, R. M., *Poesie*, cit., II vol., p. 243.

⁵⁵⁰ Cit. in Arzeni, F., *L'immagine e il segno*, cit., p. 171.

un azzardo, l'intero discorso di Rilke era stato già sintetizzato dal sublime pittore-poeta Yosa Buson⁵⁵¹ in questi tre versi ispirati, ancora una volta, da un fiore:

*caduto il fiore
resiste l'immagine
della peonia*⁵⁵².

Ci troviamo davvero di fronte a una perfetta compenetrazione tra l'oggetto e il simbolo, tra lo sguardo e l'“opera del cuore”.

Come pure i *kaki* di Kobayashi Issa ci appaiono così reali come le mele di Cézanne e vengono, in aggiunta, splendidamente umanizzati dal gesto di premura della madre:

*kaki di montagna:
è la madre a morderne
le parti aspre*⁵⁵³

È davvero “il linguaggio dell'invisibile”, che Rilke cercava negli ultimi anni della sua vita. Continuando a citare dalla lettera a Sophie Giauque, potremmo affermare che nell'*haiku* si incontra una risposta alla centrale domanda del Nostro: “E come sopportare, come salvare il visibile se non attraverso il linguaggio dell'anima, il linguaggio dell'invisibile?”⁵⁵⁴.

Questo linguaggio è il linguaggio che Rilke cercò nell'ultima fase della sua vita; e, come ha ben scritto Flavia Arzeni: “alcune caratteristiche della poesia giapponese – la sincope inattesa, le ambiguità interne, la disciplina formale, l'iconografia – sembrano essersi insinuate stabilmente nella scrittura di Rilke dopo il compimento delle *Elegie Duinesi* del 1923”⁵⁵⁵.

Questa scrittura “sincopata” domina l'ultima delle sue raccolte in tedesco, *I Sonetti a Orfeo*, in cui molte volte singole strofe chiuse in se stesse generano un

⁵⁵¹ V. nota 77.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 128.

⁵⁵³ *Haiku, Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, cit., p. 231.

⁵⁵⁴ Cit. in Arzeni, F., *L'immagine e il segno*, cit., p. 171.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 170.

effetto che ricorda l'*haiku*. L'intera raccolta è, del resto, animata da uno spirito che da più voci è stato accostato allo zen. Nel suo saggio dedicato a Rilke e allo zen, Rudolf Kassner, intimo amico del poeta, dichiara di preferire sopra ogni altro proprio un verso dell'ultimo dei sonetti (XXIX della parte II): “se t'è amaro il bere, fatti vino”⁵⁵⁶. In questo, ed in altri versi rilkiani, la compenetrazione degli opposti, concetto cardine di ogni mistica, è espresso attraverso il linguaggio enigmatico e paradossale tipico dello zen.

Un esempio notevole nel sonetto III della parte I dove il poeta ammonisce chiunque cerchi il “vero canto”:

E tu impara a scordarlo

*il canto che ti nacque; e che si perde.
Vero canto è un altro alito, un alito che tende
a nulla. Uno spirare nel Dio. Un vento.*⁵⁵⁷

Come pure, continuando ancora un poco questo nostro gioco di rimandi inconsapevoli, la celebrazione del respiro con cui si apre la seconda parte dei *Sonetti* ha un'affinità talmente profonda con la meditazione zen, e con il linguaggio utilizzato per descriverla, da lasciare sbalorditi chiunque conosca la terminologia buddhista:

*Respiro, tu invisibile poema!
Spazio puro del mondo, col nostro essere
scambiato senza sosta. Contrappeso
in cui s'attua il mio ritmo.*

*Onda unica di cui
io a volta a volta sono il mare;
più esiguo di ogni possibile mare -
spazio che si conquista.*

⁵⁵⁶ Nel saggio di Kassner, *Zen, Rilke un ich*, cit., p. 68. Il verso riportato è in Rilke, R. M., *Poesie*, cit., II vol., p. 171.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 113.

*Quante parti di questi spazi furono
già entro di me. Quanti venti
sono come miei figli.*

*Mi riconosci, aria, tu piena ancora di luoghi un tempo miei?
Tu, alle mie parole volta a volta
liscia scorza, rotondità e foglio.*⁵⁵⁸

Questo “linguaggio dell'invisibile” è, inoltre, il linguaggio dell'epitaffio che Rilke dettò a poche settimane dalla morte. Anche in questo caso un enigma sembra essere l'unica possibilità per esprimere il senso più profondo della sua inesauribile ricerca; enigma racchiuso nelle minime dimensioni dell'*haiku*, forse con l'intenzione di suggerire che l'infinitamente grande vive nell'infinitamente piccolo e viceversa, che ogni creatura, ogni fiore, ogni petalo porta in sé l'intero mistero della vita.

*Rosa, contraddizione pura, desiderio
di non essere il sonno di nessuno sotto tante
palpebre.*⁵⁵⁹

Difficile commentare versi del genere, in cui la densità dell'enigma invita al silenzio. Lo stesso silenzio che pervade anche l'ultimo degli *haiku* di Rilke, dettato quando la malattia era già giunta allo stadio più acuto:

*Entre ses vingt fards
elle cherche un pot plein:
devenu pierre.*⁵⁶⁰

Non c'è più trucco, la crema nell'ultimo vasetto è divenuta pietra. Impossibile indossare una maschera nell'ora finale. Con questi versi Rilke sembra riecheggiare un maestro dell'Estremo Oriente che, nell'atto di dettare la sua poesia funebre, getta il suo ultimo ponte tra il visibile e l'invisibile.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, II vol., p. 317.

⁵⁶⁰ Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*, cit., II vol., p. 745.

È questa la dimensione che Rilke cercò di attingere e di rendere in versi durante tutto l'arco della sua lunga ricerca. Forse l'incontro con la poesia giapponese gli donò, negli ultimi anni, uno strumento in più per 'vedere' la presenza del divino nel mondo e per collocare questa visione in uno spazio essenziale, dove non c'è separazione tra l'oggetto e il simbolo ed è possibile che gli opposti si compenetrino in una poesia pura da ogni soggettivismo. Compiendo così il destino del poeta-Orfeo per il quale "l'una o l'altra voce/ altro non è che la sua metamorfosi" e che "sparire deve per farsi comprendere!".⁵⁶¹

⁵⁶¹ Rilke, R. M., *Poesie*, cit., II vol., p. 115 (sonetto I, V).

Conclusioni

Nel corso della tesi ho analizzato il complesso fenomeno della ricezione della poesia giapponese in Occidente, con l'obiettivo di contribuire ad una comprensione più profonda dell'evoluzione avvenuta nella poesia occidentale tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. In quegli anni poeti appartenenti a tradizioni diverse convennero in direzione di una scrittura che faceva della sintesi e dell'economia verbale i suoi capisaldi formali, parallelamente alla predilezione per il sostantivo rispetto all'aggettivo, all'uso dell'analogia, al rifiuto del sentimentalismo e delle oscurità di significato. Tutti questi elementi derivarono, infatti, in maniera il più delle volte diretta, dalla poesia giapponese, da cui numerosi autori mutuarono inoltre tematiche fino ad allora marginali, quando non del tutto estranee, alle proprie tradizioni (tra di esse, in primo luogo, la centralità della natura nella totalità delle sue manifestazioni, incluse quelle meno appariscenti).

Nel capitolo introduttivo ho ritenuto perciò opportuno, prima di addentrarmi nell'analisi di questa complessa vicenda, evidenziare alcune caratteristiche peculiari di una poesia e di una tradizione artistica così differenti dalle nostre. La relazione costante che nella spiritualità giapponese la bellezza ha con il vuoto – che, secondo gli insegnamenti buddisti, è contemporaneamente origine e fine di ogni fenomeno – si è manifestata nel corso dei secoli in varie forme artistiche che hanno privilegiato la suggestività, l'allusione, il sottile confine tra ombra e luce. Nella poesia, ed in particolare in un genere legato allo zen quale l'*haiku*, questa sensibilità ha dato vita ad una scrittura in cui il poeta è sempre consapevole dei limiti della parola, una scrittura in cui il non detto ha spesso un valore maggiore di ciò che si può esprimere. Si può immaginare il fascino profondo che tale universo estetico dovette esercitare sugli artisti e sui letterati europei ed americani che per primi vi si accostarono.

Nel capitolo successivo ho analizzato i contesti in cui avvenne proprio questo incontro iniziale con il mondo artistico del Sol Levante, incontro che ebbe un effetto rigenerante in primo luogo sulla pittura e sulle arti figurative europee. Partendo da un punto preciso nel tempo e nello spazio (il ritrovamento dei *Manga* di Hokusai a Parigi nel 1856) ho ripercorso il noto fenomeno del *japonisme* che segnò l'origine della diffusione in Occidente di elementi di

estetica giapponese. Ho cercato di evidenziare le connessioni dinamiche tra artisti attivi in contesti differenti, consapevole dell'impossibilità di definire in compartimenti stagni un fenomeno così articolato.

A partire dalle acquisizioni iniziali dei cenacoli parigini, tecniche e temi propri della pittura e della poesia giapponese vennero, infatti, soggetti ad un consapevole e coerente processo di assimilazione, a differenza di quanto accaduto con precedenti mode esotiste. Ho voluto, quindi, sottolineare come questo processo si sia sviluppato senza alcuna soluzione di continuità almeno fino ai primi tre decenni del secolo scorso, a testimonianza di quello che ritengo un legame indissolubile tra il *japonisme* – e il conseguente rinnovamento delle arti figurative europee – e la successiva diffusione del *tanka* e dell'*haiku*. Senza le precedenti acquisizioni dei pittori impressionisti e degli artisti liberty o, nel campo letterario, di Wilde, di Mallarmé e di D'Annunzio, la diffusione della poesia giapponese in Occidente avrebbe, infatti, difficilmente raggiunto le proporzioni messe in risalto nel capitolo finale del lavoro.

In quest'ultima parte ho esaminato l'impatto che la scoperta della poesia giapponese ebbe nell'evoluzione di molti dei maggiori poeti del secolo scorso, servendomi, ove possibile, di ottimi studi sul rapporto di alcuni di questi autori con la poesia nipponica (su tutti il lavoro di Earl Miner sulla ricezione della poesia giapponese nella tradizione anglosassone). In alcuni casi ho avuto modo di approfondire ricerche già ben strutturate, limitandomi ad ampliare il raggio delle connessioni di questi poeti con la poesia giapponese. Più frequentemente, invece, ho istituito collegamenti tra autori finora presi in esame separatamente, per sottolineare l'esistenza di quello che credo sia stato un vero e proprio movimento transnazionale, benché non codificato, di poeti impegnati negli stessi anni nella sperimentazione di nuove possibilità espressive derivanti dalla poesia del Sol Levante.

Ho cercato, infine, di avanzare ipotesi nuove che mettessero in risalto l'importanza dell'incontro con il Giappone nella formazione e nell'evoluzione di altri poeti (si pensi a Mallarmé, Eluard, Cummings, Ungaretti, Saba e Penna), il cui legame con l'universo estetico giapponese era stato finora sottovalutato o ignorato.

Anche se il numero degli autori presi in esame è stato volutamente – e necessariamente – alto, è comunque lontano dall'aver esaurito il novero di

quanti, in quegli anni, impararono qualcosa, o molto, dalla poesia nipponica. Come ho evidenziato, l'*haiku* in particolare divenne nel giro di pochi anni una componente centrale della scrittura poetica contemporanea. È stato interessante rilevare, nel corso dell'analisi testuale, come l'*haiku*, oltre ad essere stato praticato secondo la sua struttura originale, molto più spesso sia stato sottoposto ad intelligenti scelte di rielaborazione formale che lo resero meglio adattabile alla varietà di possibilità espressive delle tradizioni che lo accoglievano. In quest'ultima direzione si mossero, ad esempio, Pound e gli Imagisti, Cummings e Stevens nel contesto della poesia anglo-americana; Ungaretti, Saba e Penna in quello della poesia italiana; Claudel ed Eluard nella francese.

Un'ultima testimonianza della centralità del ruolo giocato dalla poesia giapponese nel modificare la sensibilità estetica dell'Occidente, può venirci dalle parole di uno dei poeti della seconda metà del '900 che meglio compresero lo spirito e la funzione dell'*haiku*. Negli anni '50 mentre, in seguito alla diffusione del buddhismo zen in California, si verificava una nuova ondata di interesse per la poesia e per la cultura giapponese, in Messico Octavio Paz, con la collaborazione del diplomatico Eikichi Hayashaya, traduceva *Oku no Hosomichi* di Mastuo Bashō, forse il diario di viaggio più celebre della letteratura nipponica, che alterna una limpida prosa poetica ad alcuni degli *haiku* più noti del maestro giapponese⁵⁶².

Nel saggio introduttivo alla nuova edizione della sua traduzione (1970), Paz, mettendo l'accento sulla singolarità della sensibilità del popolo del Sol Levante, sanciva il ruolo decisivo giocato dall'*haiku* nel rinnovare la poesia occidentale e nel modificare le dinamiche stesse del nostro “sentire”⁵⁶³. Il poeta messicano ci spiega che i giapponesi situano tutto ciò che rientra nella sfera del “cuore” (*kokoro*) in uno spazio indefinibile “tra il pensiero e la sensazione, il sentimento e l'idea”. E, citando un suo connazionale, il poeta Juan José Tablada, Paz precisa che “cuore” è una traduzione ingannevole per “*kokoro*”:

⁵⁶² Alla traduzione di Paz si è già fatto riferimento nella *Introduzione* del presente lavoro.

⁵⁶³ “Ni antes ni ahora el Japon ha sido para nosotros una escuela de doctrinas, sistemas o filosofías sino una sensibilidad. Lo contrario de la India: no nos ha enseñado a pensar sino a sentir. Ciertamente, en este caso no debemos reducir la palabra sentir al sentimiento o a la sensación [...]. Es algo que está entre el pensamiento y la sensación, el sentimiento y la idea. Los japoneses usan la palabra *kokoro*: corazón.”. Paz, O., *La tradición del haiku*, in Bashō, *Sendas de Oku*, cit., p. 11.

*“kokoro es más, es el corazón y la mente, la sensación y el pensamiento y las mismas entrañas, como si a los japoneses no les bastase sentir con el solo corazón.”*⁵⁶⁴.

Nella poesia giapponese una scrittura che parte dall'ascolto di un tale “cuore” si accompagna, come sottolinea Paz, ad un estremo rigore formale, ad una volontà di oggettività e di sintesi che, come ho evidenziato più volte, contribuì a quel radicale cambiamento di stile che si verificò nella poesia occidentale nei primi decenni del '900. Fortunatamente la generazione di Pound, Claudel, Rilke ed Ungaretti non si limitò a dedurre dal modello giapponese una semplice lezione formale; piuttosto vide nell'*haiku* un veicolo verso una diversa concezione del poeta e della poesia, cogliendo in esso, con differenti gradi di consapevolezza, la “sensibilità” messa in risalto da Paz.

Fu proprio questo l'effetto più importante generato dalla diffusione della poesia giapponese. Comprendere a pieno quanto essa abbia influito sulla coscienza poetica occidentale costituisce, come ho cercato di dimostrare, una delle chiavi di lettura della contemporaneità.

⁵⁶⁴ La citazione viene da *Hiroshigué*, la raffinata monografia sul maestro dell'*ukiyo-e* che Tablada pubblicò nel 1914. *Ibidem*.

Bibliografia

Introduzione

Arcangeli P., *Letteratura e cretostomazia giapponese*, Milano, Hoepli, 1915
(ristampa anastatica: Milano, 1990)

Arzeni, F., *L'immagine e il segno: il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1987

Bashō, M., *Sendas de Oku*. Traducido por Eikichi Hayashiya y Octavio Paz, con una introducción de Octavio Paz, México, UNAM, 1957 (Tokyo, Shinto Tsushin, 1992)

Blyth, R. H., *A History of Haiku*, II vol., Tokyo, Hokuseido, 1963-64

Blyth, R. H., *Haiku*, IV vol., Tokyo, Hokuseido, 1970

Broughton, J. L., *The Bodhidharma Anthology: The Earliest Records of Zen*, Berkeley, University of California Press, 1999

Certain noble plays of Japan: from the manuscript of E. Fenollosa, chosen and finished by E. Pound with an introduction by W. B. Yeats, Dundrum, The Cuala Press, 1916

Chadwick, D., *Crooked Cucumber: the Life and Zen Teaching of Shunryu Suzuki*, New York, Broadway Books, 1999

Cheng, F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979

Deshimaru, T., *Autobiografia di un monaco zen*, Milano, Se, 1991

Deshimaru, T., *La tazza e il bastone. Storie zen narrate del maestro Taisen Deshimaru*, Milano, Se, 1991

Dogen Zenji, *Shobogenzo, l'occhio e il tesoro della vera legge*, a cura di S. Oriani, Roma, Pisani, 2006

Dogen Zenji; Uchiyama Roshi Kosho, *Istruzioni a un cuoco zen. Ovvero come ottenere l'illuminazione in cucina*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1986

Endo, S., *Silenzio*, Milano, Rusconi, 1982

Evan-Zohar, I., "Polysystems Theory", *Poetics Today*, I, 2 (Fall 1979)

- Faure, C., *Le traité de Bodhidharma: Première anthologie du bouddhisme Chan*, Paris, Le Mail, 1986
- Fenollosa, E. F., *Epochs of Chinese and Japanese Art*, London, Feinemann, 1912
- Ford, M. F., *Those Were the Days*, in *Imagist Anthology*, New York, Kraus, 1930
- Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento*, a cura di E. Dal Pra, Milano, Mondadori, 1997
- Henderson, H. G., *The Bamboo Broom. An Introduction to Japanese Haiku*, Kobe, J. L. Thompson, 1933
- Il muschio e la rugiada. Antologia di poesia giapponese*, a cura di P. Lagazzi e M. Riccò, Milano, Rizzoli, 1986
- Janeira, A. M., *Japanese and Western Literature: a Comparative Study*, Tokyo, Waseda University, 1975
- Kato, S., *Storia della letteratura giapponese*, II vol., Marsilio, Venezia (I vol. 1987, II vol. 1989)
- Kawabata, Y., *Il paese delle nevi*, trad. it. dall'inglese di L. Lamberti, Torino, Einaudi, 1959 (2002)
- Kawabata, Y., *Racconti in un palmo di mano*, a cura di O. Civardi, Venezia, Marsilio, 2002
- Keene, D., *Anthology of Japanese Literature, from the earliest era to the mid-nineteenth century*, New York, Grove, 1955
- Keene, D., *Anthology of Japanese Literature*, New York, Tuttle, 1955
- Keene, D., *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, London, J. Murray, 1953
- Kojiki: Kojiki. Racconto di antichi eventi*, a cura di Paolo Villani, Venezia, Marsilio, 2006
- Kokinwakashu*, trad. it. a cura di I. Sagiya, Milano, Ariele, 2000
- Koren, L., *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, New York, Stone Bridge, 1994
- Liriche Cinesi*, a cura di Giorgia Valensin, con prefazione di Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1943 (1994)
- Lirici giapponesi scelti e tradotti da Gherardo Marone e Harukichi Shimoi*, Lanciano, Carabba, 1927

- Makoto Ueda, *Bashō and His Interpreters: Selected Hokku with Commentary*, Stanford, Stanford University Press, 1992
- Mariani, A., *L'esperienza giapponese di John La Farge*, in *L'esotismo nella letteratura Anglo-Americana*, a cura di E. Zolla, Napoli, Liguori, 1984
- Melville, H., *Moby Dick; or the Whale*, New York, Harpers and Brothers, 1851; rep.: Melville, H., *Moby-Dick, or The Whale*. Northwestern-Newberry Edition of the Writings of Herman Melville, 6. Evanston, Ill, Northwestern University Press, 1988
- Miner, E., *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1958
- Mishima, Y., Kawabata, Y., *Lettere*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 2002
- Muccioli, M., *La letteratura giapponese*, Firenze, Sansoni, 1969
- Murasaki, *Storia di Genji. Il principe splendente*, Torino, Einaudi, 1992
- Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio, 1992
- Poesie giapponesi*, a cura di G. Marone e H. Shimoï, Napoli, Ricciardi, 1917
- Polo, M., *Milione*, a cura di V. Bertolucci Pizzorusso, indice ragionato di G. R. Cardona, Milano, Adelphi, 1982²
- Pound, E., *Vorticism*, in *The Fortnightly Review*, CII (1-9-1914); reprinted in Pound. E., *Gaudier-Brzeska: A Memoir Including the Published Writings of the Sculptor and a Selection from His Letters*, New York, John Lane, 1916; rep.: New York, New Directions, 1961
- Renondeau, C., *Anthologie de la poésie japonaise classique*, Paris, Gallimard, 1973
- Revon, M., *Anthologie de la Littérature Japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Delagrave, 1910 (1919)
- Rischauer, E. O., *Storia del Giappone dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani, 1990
- Sei Shonagōn, *Note del Guanciale*, a cura di L. Origlia, Milano, SE, 1988
- Shirane, H., *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*, Stanford, Stanford University Press, 1998
- Suzuki, S., *Lettere dalla vacuità*, Milano, Mondadori, 2005
- Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York, Pantheon, 1959
- The Cambridge History of Japan*, VI vol., Cambridge, Cambridge

University Press, 1991

Thirion, Y., *L'Influence de l'estampe japonaise sur la peinture française dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Thèse de l'Ecole du Louvre, Paris, 1947

Wang Wei e P'ei Ti, *Poesie del fiume Wang*, traduzioni dal cinese di M. Benedikter, Torino, Einaudi, 1956 (1996)

Whitford, F., *Japanese Prints and Western Painters*, New York, Mac Millan, 1977

Whitman, W., *Leaves of Grass*, Philadelphia, D. McKay, 1891-1892

Wichmann, S., *Giapponismo. Oriente-Europa: Contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Milano, Fabbri, 1989

Yasuda, K., *The Japanese Haiku*, Rutland, Vermont & Tokyo, 1957

Zen Poems of China & Japan. The Crane's Bill, ed. Lucien Stryk, Takashi Ikemoto, Taigan Takayama, New York, Grove, 1973

Parte Prima

Carducci, G., *Candidature*; in *Edizione Nazionale delle Opere di Giosué Carducci*, Bologna, Zanichelli, 22 v., 1938-1968

D'Annunzio, G., *Scritti giornalistici, 1882-1888*, vol. I, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1996

D'Annunzio, G., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989

Dawson, C., *Lafcadio Hearn and the Vision of Japan*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1992

De Goncourt, E. e J., *Journal*, vol. II (1862-1865), Paris, 1887

De Goncourt, E., *Hokousai*, Paris, Flammarion, 1896

De Goncourt, E., *Outamaro, le peintre des maisons vertes*, Paris, Charpentier, 1891

Diana, ristampa anastatica, a cura di N. D'Antuono, Salerno, Avagliano, 1990

Disegni, S., *Poèmes autographes sur kakemonos: (don de Maupassant à un ami: le comte Primoli)*, in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, Rouen, n. 20, 2007, pp. 65-93

Downer, L., *Madame Sadayakko, The Geisha Who Bewitched the West*, New York, Gotham, 2004

Fenollosa, E., *East and West...and Other Pems*, N. Y. and Boston, T. J. Crowell, 1893

Fenollosa, E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: an Ars Poetica. With a foreword and notes by Ezra Pound*, London, Stanley Nott, 1936

Govoni, C., *Armonia in grigio et in silenzio*, Firenze, Lumachi, 1903; ristampa: Milano, Scheiwiller, 1989

Govoni, C., *Fiale*, Firenze, Lumachi, 1903

Hearn, L., *Japan: An Attempt at Interpretation*, Tokyo, Tuttle, 1959

Hirakawa, S., *Rediscovering Lafcadio Hearn*, Folkstone, Global Oriental, 1997

Kenner, H., *The Pound Era*, Berkeley, University of California Press, 1971

La Farge, J., *An Artist's Letters from Japan*, New York, The Century, 1897

Lagazzi, P., *L'arabesco e il vuoto. Fili giapponesi nella poesia italiana contemporanea*, ora in *Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento - Atti dell'omonimo convegno di studio*, a cura di M. Lami, Viareggio, Pezzini, 1989

Loti, P., *Madame Chrisanthème*, Paris, Calmann Levy, 1888

Lu Ch'ai, Wang Shih, Wang Nieh, *Gli insegnamenti della pittura del giardino grande quanto un granello di senape*, Milano, Leonardo, 2004

Morena, F., *Hokusai*, Firenze, Giunti, 2007

Okakura, K., *The Book of Tea*, N.Y., 1906, trad. it. *Il Libro del Tè*, Milano, SugarCo., 1991

Pennell, E. R. e J., *The Life of J. McNeill Whistler*, London-Philadelphia, Lippincott, 1908

Pumpelly, R., *Across America and Asia*, New York, Leypoldt and Holt, 1869

Revon, M., *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle*, Paris, Delagrave, 1910

Schwartz, W. L., *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature, 1880-1925*, Paris, H. Champion, 1927

Shapiro M., *Japan: in the land of the brokenhearted*, VII, New York, H. Holt, 1989

- Suzuki, D. T., *Il risveglio dello zen*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1987
- Upanisad Antiche e Medie*, a cura di P. Filippini-Ronconi, Torino, Bollati Boringhieri, 1960.
- Van Gogh, V., *Lettere a Theo sulla pittura*, Milano, TEA, 1994
- Van Gogh, V., *Tutte le lettere*, Milano, Mondadori, 1959
- Whistler, J. McNeill, *Mr Whistler Ten O' Clock. Public lecture, Prince's Hall, Piccadilly, 20 February 1885*, London, Chatto and Windus, 1888
- Wilde, O., *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. I, Poems and Poems in Prose*, ed. by B. Fong and K. Beckson, Oxford University Press, 1993
- Wilde, O., *The English Renaissance of Art*, Reprinted from *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co., 1908
- Zolla, E., *Due varianti dell'esotismo. Parigi tra il 1862 e il 1932*, in Zolla, E., *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli, Liguori, 1987

Parte Terza

- Chamberlain, B. H., "Basho and the Japanese Poetical Epigram", *Transaction of the Asiatic Society of Japan*, 1902, Vol. XXX, part II
- Liriche Cinesi*, a cura di Giorgia Valensin, con prefazione di Eugenio Montale, Torino, Einaudi, 1943 (1994)
- Stevens, W., *Letters*, selected end edited by H. Stevens, New York, Knopf, 1966
- Waley, Arthur, *The Poetry and Career of Li Po, 701-762 AD*, London, Allen & Unwin, 1950
- Wong, Siu-kit, *The Genius of Li Po, AD 701-762*, Hong Kong, University of Hong Kong Press, 1974
- Abruzzese, A., Strappini, L., Micocci, C., *La classe dei colti – Intellettuali e società nel primo novecento italiano*, Bari, Laterza, 1970
- Agostini, B., "The Development of French Haiku in the First Half of the 20th. Century: Historical Perspectives and Literary Approach", in *Modern Haiku*, on-line, volume 32.2, Summer 2001
- Aldington, R., *The Complete Poems*, London, Wingate, 1948
- Alford, N., *The Rhymers Club: Poets of the Tragic Generation*, London, MacMillan, 1996

- Aston, W. G., *Littérature Japonaise*, Paris, Armand Colin, 1902
- Bacigalupo, M., *L'ultimo Pound*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981
- Bacigalupo, M., *E. E. Cummings*, in *Novecento Americano*, a cura di E. Zolla, Roma, Lucarini, 1982
- Bacigalupo, M., *Ezra Pound. Un poeta a Rapallo*. Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 1985
- Baroncini, D., *Ungaretti e il sentimento del classico*, Bologna, il Mulino, 1999
- Bates, M. J., *Wallace Stevens: A Mythology of Self*, Berkeley, University of California, 1985
- Beckett, L., *Wallace Stevens*, London, Cambridge University Press, 1974
- Bergez, D., *Éluard ou le Rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982
- Binni, W., *Punti essenziali per la comprensione del movimento vociano*, Firenze, La Nuova Italia, 1935
- Blanche, P., *Le chat a des souvenirs de jungle: Approche du haiku de chez nous*, Paris, La voix du crapaud, 1995
- Bloom, H., *Twentieth-century American Literature*, New York, Chelsea House, 1988
- Bloom, H., *Wallace Stevens: The Poems of Our Climates*, Ithaca, Cornell University Press, 1977
- Bowra, C. M., *The Heritage of Symbolism*, London, MacMillan, 1959
- Bynion, L., *Painting in the Far East: An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia, Especially China and Japan*, London, Arnold, 1908. 4th ed. rev., 1934. Reprint: New York, Dover, 1959
- Bynion, L., *The Flight of the Dragon: An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, Based on Original Sources*, Wisdom of the East Series, London, Murray, 1911. Reprint, 1972
- Cambon, G., *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976
- Carpi, U., *La Voce, Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato 1975
- Chiti, L., *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo novecento (1903-1915)*, Torino, Loescher, 1972
- Claudel, P., *Œuvres en prose*, éd. Jacques Petit et Charles Galpérine, Paris,

Gallimard, 1965

Claudel, P., *Œuvres Poétique*, éd. S. Fumet,, Paris, Gallimard, 1957

Claudel, P., *Presenza e Profezia*, trad. it. a cura di Sandro Penna, Milano, SE, 1991

Connor, R., *H.D. and the Image*, Manchester, Manchester University Press, 2004

Cooper, A., *Li Po and Tu Fu*, Harmondworth, Penguin, 1973

Costantini, V., *Coppe di giada, antologia della poesia cinese classica, Li Po, Tu Fu, Po Chu-i*, Torino, Utet, 1985

Couchoud, P. L., *Sages et Poetes d'Asie*, Paris, C. Lévy, (s. d.)

Cummings, E. E., *A Miscellany Revised*, New York, October House, 1965

Cummings, E. E., *Poesie e lettere*, a cura di M. de Rachwiltz, Torino, Einaudi, 1974

Cummings, E.E., *The Complete Poems 1904-1962*, New York, Liveright, 1991

De Rachewiltz, M., *Ezra Pound*, in *Novecento americano*, a cura di Elemire Zolla, Roma, Lucarini, 1982

De Robertis, G., *Saper leggere*, in *La Voce*, VII, 8 (30-3-1915)

Debenedetti, G., *Saba*, in *Poesia italiana del Novecento. Quaderni inediti (1958-1959)*, Milano, Garzanti, 1974

Decaunes, L., *Paul Éluard: l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982

Dei, A., *La Diana (1915-1917). Saggio e antologia*, Roma, Bulzoni, 1981

Di Carlo, F., *Ungaretti e Leopardi*, Roma, Bulzoni, 1979

Éluard, P. e Paulhan, J., *Correspondance 1919-1944*, Éditions Claire Paulhan, 2003

Éluard, P., *Œuvres Completes*, Paris, Gallimard, 1968

Flint, *Contemporary French Poetry*, in *Poetry Review*, August 1912

Flint, F. S., "History of Imagism", in *The Egoist* II (I-V-1915)

Forrest, D. V., *E. E. Cummings and the Thoughts That Lie Too Deep for Tears*, Psychiatry, Journal for the Study of Interpersonal Processes, (February 1980)

Friedman, N., *E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1972

Friedman, N., *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*, Baltimore, The

Johns Hopkins University Press, 1960

Friedman, N., *E. E. Cummings: The Growth of a Writer*, Carbondale and Edwardsville, Illinois, Southern Illinois University Press / Arcturus Books, 1964

Friedman, S. Stanford, *Penelope's Web: Gender, Modernity, and H.D.'s Fiction*, New York, Cambridge University Press, 1990

Friedman, S. Stanford, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.*, Indiana, Indiana University Press, 1981

Fujikawa, H., *R. M. Rilke und Japan*, in "Hiraku Bungaku", Tokyo, 1964, pp.1-27.

Golzio, F., Guerra, A., *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, vol. 5: L'Unità, La Voce, Politica*, Torino, Einaudi, 1962

Guest, B., *Herself Defined: The Poet H.D. and Her World*, New York, Collins, 1985

H.D., *Collected Poems 1912-1944*, New York, L. L. Martz, 1957

Haiku in Italia, a cura di G. Manacorda, Roma, Empiria, 1995

Henderson, H. G., *An Introduction to Haiku*, New York, Anchor/Doubleday, 1958

Herrigel, E., *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1976

Hulme, T. H., "The New Philosophy", in *The New Age V* (19-08-1909)

Jacob, M., *Le cornet à dés* (1916), Paris, Gallimard, 1967

Jean, R., *Éluard*. Paris, Seuil, 1995

Jones, P. (ed.), *Imagist Poetry*, New York, Penguin, 1972

Kassner, R., *Zen, Rilke und ich*, in *Geistige Welten*, a cura di E. Pfeiffer, Berlin, Belli, 1958, pp. 60-69

Kenner, H., "The Moving Image", In *The Poetry of Ezra Pound*, Norfolk, Conn., New Directions, 1951. Rep: Lincoln, University of Nebraska Press, 1985

Kenneth Rexroth and James Laughlin: Selected Letters, edited by Lee Bartlett, New York, Norton, 1991

Kermode, F., *Wallace Stevens*, Edinburgh, Oliver & Boyd, 1960

Korg, J., *Winter Love: Ezra Pound and H.D.*, Madison, University of Wisconsin Press, 2003

Lavagetto, M., (a cura di), *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981

- Lavagetto, M., *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974
- Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento* – atti del Convegno di Napoli (28/11 – 1/12 2001), a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2003
- Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, di U. Saba, S. Penna, R. Deidier, Milano, Archinto, 1997
- Longenbach, J., *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*, New York, Oxford University Press, 1991
- Luperini, R., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Roma – Bari, Laterza, 1976
- Luperini, R., *La crisi degli intellettuali nell'età giolittiana*, Messina, D'Anna, 1978
- Luperini, R., *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano*, Pisa, Pacini, 1973
- Mallarmé, S., *Œuvres Complètes*, ed. Henri Mondor e G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945 (1956)
- Martini, C., *La Voce, Storia e bibliografia*, Pisa, Nischi, 1956
- Meister Eckhart, *Dell'uomo nobile*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 1999
- Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, a cura di M. Vannini, Milano, Adelphi, 2001
- Montale, E., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1990
- Morris, A., *How to Live / What to Do: H.D.'s Cultural Poetics*. Chicago, University of Illinois Press, 2003
- Nishitani, K., *La relazione io-tu nel buddhismo zen e altri saggi*, Palermo, l'Epos, 2005
- Nishitani, K., *Religione del nulla*, Roma, Città nuova, 2004
- Ossola, C., *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982
- Palermo, S., *Il primo novecento nelle Riviste fiorentine*, Napoli, Edizioni Dehoniane, 1974
- Parrot, L./Gleize, J. M., *Paul Éluard*. Paris, Seghers, 2002
- Paulhan, J., (ed.), “Haï-kaïs”, *Nouvelle Revue Française*, vol. 15, num. 84 (settembre 1920)
- Penna, S., *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989 (2000)
- Perelman, B., *The Trouble with Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, and*

- Zukofsky. Berkeley, University of California Press, 1994
- Petruciani, M., *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Napoli, ESI, 1985
- Poesie Zen*, a cura di L. Stryk e T. Ikemoto, Roma, Newton Compton, 1992
- Pound, E., *The Spirit of Romance*, London, JM Dent, 1910
- Pound, E., “E. Wadsworth, Vorticist”, in *The Egoist* (I-VI-1914)
- Pound, E., *Des Imagiste. An Anthology*, New York, Boni, 1916
- Pound, E., *Guide to Kulchur*, London, Faber & Faber, 1938; reprint: New York, New Directions, 1952
- Pound, E., *Homage to Sextus Propertius*, London, Faber, 1934
- Pound, E., *Hugh Selwyn Mauberley*, London, Ovid, 1920
- Pound, E., *Literary Essays, with an Introduction by T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1954 (1985)
- Pound, E., *Lustra*, London, Elkin Mathews, 1916
- Pound, E., *Pavannes and Divisions*, Norfolk, (Conn.), New Directions, 1958. Reprint, 1975
- Pound, E., *Personae. The shorter poems of Ezra Pound* (1926), New York, New Directions, 1990
- Pound, E., *The Cantos of Ezra Pound*, London, Faber & Faber, 1964
- Pound, E., *The Classic Anthology Defined By Confucius*. With an Introduction by Achilles Fang, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954
- Pound, E., *The Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, edited by D. D. Paige. 1950; rep: *Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*, New York, New Directions, 1971
- Raimondi, E., *Invito alla lettura di Saba*, Milano, Mursia, 1974
- Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962
- Redman, T., *Ezra Pound and Italian Fascism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991
- Renard, J., *Journal: 1887-1910* ; texte établi par Léon Guichard et Gilbert Sigaux; préface, chronologie, notes et index par Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1970
- Renard, J., *Œuvres*, textes établis, présentés et annotés par Léon Guichard, Paris, Gallimard, 1971

- Riccardi, C., *Wallace Stevens e l'Oriente*, in Zolla, E., *L'esotismo nella letteratura anglo-americana*, Napoli, Liguori, 1982
- Rilke, R. M., *Poesie*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995
- Rilke, R. M., *Sämtliche Werke*, a cura di E. Zinn, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1955
- Rilke, R. M., *Tutti gli scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di E. Polledri, Milano, Bompiani, 2008
- Romanò, A., *La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste, vol. 3 La Voce (1908-1915)*; Torino, Einaudi, 1960
- Saba, U., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1988
- Singh, G., Barfoot, G., *Il Novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*, Udine, Campanotto, 1998
- Singh, G., *Pound*, Firenze, La Nuova Italia, 1979
- Steiner, G., *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1975; trad. it.: *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984
- Stevens, W., *Collected Poetry and Prose*, New York, Library of America, 1997
- Sutton, D., *Cathay, Nirvana and Zen*, in "Apollo", August 1966, vol. LXXXIV
- Suzuki-roshi, S., *Mente zen. Mente di principiante*, Roma, Ubaldini, 1976
- Takayasu, K., *Rilke un die Japaner*, in "Doitsu Bungaku", Tokyo, n. 32, 1964, pp. 5-13
- Taylor, G., *H.D. and the public sphere of modernist women writers*. Oxford, Oxford University, 2001
- Terrell, C. F., "The Na-Khi Documents I", in *Paideuma* 3 (1974), pp. 91-122
- Thatcher, D. S., "A. R. Orage" in *Nietzsche in England 1890-1914: The Growth of a Reputation*, Toronto, University of Toronto Press, 1970
- Thibaudet, A., *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1912
- Ungaretti, G., "Immagini del Leopardi e nostre", in *Nuova Antologia*, a. 78, fasc. 1702, Roma, 16 febbraio 1943, pp. 221-232
- Ungaretti, G., *Lettere dal Fronte a Gherardo Marone*, Milano, Mondadori,

1978

Ungaretti, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969

Vendler, H., *Wallace Stevens: Words Chosen out of Desire*, Boston, Harvard University Press, 1986

Vocance, J., "Cent visions de guerre", in *La Grande Revue*, vol. 89, n. 585 (maggio 1916)

Von Hofmannsthal, H., *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1980

Winwar, F., *Oscar Wilde and the Yellow Nineties*, New York, Blue Ribbon, 1941

Yeats, W. B., *Essays and Introductions*, London, MacMillan, 1961

Zanzotto, A., *Presentazione a Cento Haiku*, a cura di I. Iarocci, Parma, Guanda, 1997